



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Límites espaciales. La perspectiva como forma simbólica, el espacio y la configuración
de lo real**

TESIS

Que para obtener el título de licenciado en filosofía

PRESENTA

Jesús Eduardo Navarrete Rubio

ASESOR: Dr. Eduardo Sebastián Lomelí Bravo

Ciudad Universitaria, Cd. de Mx., 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A la anterior frase de Tertuliano, es cierto porque es imposible, debemos añadir otra frase de Pascal, como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza. Es decir, poner la imagen en el sitio de la naturaleza.

JoséLezamaLima

¿El único que conoce la naturaleza sólo la conocerá para ser miserable? ¿El único que la conoce será el único desgraciado? No es preciso que no vea nada; no es preciso tampoco que vea lo suficiente para creer que lo posee, sino que vea lo bastante para saber que lo ha perdido. Es bueno ver y no ver; ese es precisamente el estado en que está la naturaleza.

Pascal

Agradecimientos

A Luciana, que es mi madre y cuya bondad y amor me acompañan hasta aquí.

Ana y Fer, por compartir historias mutuas y tenernos juntos.

A las amistades de Octavio, Rogelio y Rodrigo, por las coincidencias, la diversión, la siempre plática y su compañía.

A Sebastián, por darme la confianza y guiarme afortunada y grácilmente en el proceso.

Y a Alaide, por la ternura.

Índice

PREFACIO	VI
INTRODUCCIÓN	VIII
CAPÍTULO 1. ERNST CASSIRER Y LA FILOSOFÍA DE LAS FORMAS SIMBÓLICAS	1
1.1. VIDA DE CASSIRER	1
1.1.1. <i>Primeros años</i>	1
1.1.2. <i>Marburgo y el neokantismo</i>	2
1.1.3. <i>Años en Berlín</i>	5
1.1.4. <i>Universidad de Hamburgo</i>	6
1.1.5. <i>Exilio</i>	9
1.2. SUSTANCIA Y FUNCIÓN.....	10
1.3. EL CONCEPTO DE FORMA SIMBÓLICA EN LA FORMACIÓN DE LAS HUMANIDADES	15
1.4. LA FILOSOFÍA DE LAS FORMAS SIMBÓLICAS	18
1.4.1. <i>Problema del ser</i>	19
1.4.2. <i>Imágenes y objetos</i>	21
1.4.3. <i>Unidad funcional</i>	23
1.4.4. <i>Espíritu</i>	24
1.4.5. <i>Forma y función espirituales</i>	26
1.4.6. <i>Crítica de la cultura</i>	27
1.4.7. <i>Símbolos y signos</i>	29
1.4.8. <i>La experiencia</i>	31
1.4.9. <i>Significación espiritual</i>	32
CAPÍTULO 2. EL SISTEMA DE LAS FORMAS SIMBÓLICAS Y EL ARTE EN LA CULTURA	37
2.1. LA PREÑEZ SIMBÓLICA	37
2.2. EL LENGUAJE.....	40

2.3. MITO Y RELIGIÓN.....	46
2.4. CIENCIA Y CONCEPTO	53
2.5. EL ARTE COMO FORMA SIMBÓLICA	57
INTERMEDIO	67
CAPÍTULO 3. PANOFKY Y LOS FUNDAMENTOS DE LA CIENCIA DEL ARTE.....	68
3.1. VIDA DE PANOFKY	68
3.2. LA INFLUENCIA TEÓRICA DE PANOFKY	73
3.3. LA ICONOLOGÍA.....	77
3.3.1. <i>Los fundamentos: Kunstwollen</i>	77
3.3.2. <i>Teoría e historia del arte, concepto y práctica</i>	84
3.3.3. <i>La disciplina humanista y la historia del arte</i>	90
3.3.4. <i>Formulación iconológica</i>	95
CAPÍTULO 4. LA PERSPECTIVA COMO FORMA SIMBÓLICA	101
4.1. EL TEXTO.....	101
4.2. DOS POSICIONES AL RESPECTO.....	115
4.2.1. <i>¿Cómo puede la perspectiva ser una forma simbólica?</i>	115
4.2.2. <i>¿Puede la perspectiva ser, de hecho, una forma simbólica?</i>	120
4.3. PERSPECTIVAS FINALES	124
CONCLUSIONES.....	131
BIBLIOGRAFÍA	137
PRIMARIA.....	137
SECUNDARIA	137
<i>Libros</i>	137
<i>Artículos</i>	139

Índice de figuras

Figura 1.....	86
Figura 2.....	106

Prefacio

Esta investigación parte de desordenadas inquietudes y trata de resolver un extrañamiento recurrente hacia las imágenes. Cada pequeño avance resultó un descubrimiento que se hilaba, con soltura, dentro del interés interno del trabajo, a la vez que ampliaba mis márgenes de comprensión de lo filosófico y de lo artístico. Quiso el tiempo descubrirme en la lectura de un textito encantador –por hechizante–, escrito por Hito Steyerl; se titula “En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical”. Se trataba de caídas, fundamentos en extravío, líneas de referencia inestables, de visión y de horizontes. También se ocupaba de la perspectiva. Por alguna razón, la perspectiva lineal me atrapó con sus implicancias del espacio y del tiempo, con su premonición calculadora (cuasi demostrable), con su cuadrícula y su afán mimético; me encerró en su ventana contemplada por un sujeto ciclópeo, y quise echarle un ojo.

Debo a la desesperación mi consulta a Sebastián, quien supo encausar mis intuiciones; con ello vino el descubrimiento de Ernst Cassirer, su persona y las formas simbólicas. Vale mencionar la situación editorial de este autor, con casi la totalidad de su obra traducida al español por parte del Fondo de Cultura Económica; y, al mismo tiempo, la existencia de solamente dos tesis sobre su filosofía en el archivo de la UNAM.¹ En consecuencia, y gracias a una amable sugerencia, hago el intento de ofrecer el contexto teórico originario del pensamiento idealista-simbólico de Cassirer; igualmente ofrezco un acercamiento a la exposición y explicación de la teoría y metódica de Erwin Panofsky, en relación con sus

¹ Lozano Campos, Luz Aída, “El lenguaje y lo sagrado: una mirada a la relación mito-poesía desde el pensamiento de Ernst Cassirer y Gaston Bachelard” (tesis de maestría, UNAM, 2017); y Delgado Valdez, Juana Lilia, “A intramuros: Cassirer y las formas simbólicas en la comunicación de los reclusorios capitalinos: el caso de Santa Martha Acatitla” (tesis de maestría, UNAM, 2002)

raíces filosóficas, por si llegase a ser útil para la comprensión de cierta historia del arte y de la estética desde esta latitud –tanto teórica (filosófica) como geográfica–.

Recomiendo la lectura de Dulce María Granja² para trazar el itinerario del neokantismo en México: sorprende su encarnación dentro del sistema educativo nacional al tiempo que explica la proliferación de traducciones de sus autores. Esto impulsa una genealogía intelectual que se remonta a las relaciones escolares entre países europeos – especialmente Alemania y Francia– con estudiantes españoles, que sigue con la Revista de Occidente, y continúa con la guerra y el exilio.

La confluencia en México de este complejo de residuos culturales me invita a compartir, como un infante, mis descubrimientos personales. Pues en ello se resume mi experiencia escribiendo y leyendo esta investigación: descubrir y compartir, compartir y descubrir. Y el asombro otra vez.

² Granja, D. M., “El neokantismo en México”, en *Signos Filosóficos*, Vol. I, Núm. 2 (diciembre, 1999), 9-31 pp.

Introducción

Dado que esta tesis nació de la inquietud, más que asegurarme un recorrido pulcro y bien fijado desde un principio hasta el final, su desarrollo siguió el ritmo de las revelaciones, tan inciertas como bienvenidas en su tiempo. La pregunta guía, que con ayuda pude adivinar, cuestionaba a la representación del espacio: ¿Bajo qué teoría se signa que la pintura es un correlato de aquello que se puede llamar la realidad? ¿Y qué efecto surte en mi relación, igualmente espacial, con el mundo que percibo?

Hito Steyerl habla de Panofsky cuando escribe sobre un dispositivo visual que ha sido paradigmático los últimos quinientos años, y que, en su opinión, se encuentra en declive: la perspectiva lineal. Las nuevas tecnologías de visión, íntimas y afectas a la vigilancia y al conflicto, promueven el aire como el territorio neutro desde el cual posar sus aparatos.¹ El mapeo que la visión de pájaro elabora permite la decodificación de los planos maestros de todo complejo habitable, y, cuando no es el caso, prolonga una naturaleza cartográfica con raíces de conquista centenaria. Tal captura de imágenes aéreas, junto con las acciones repelentes que contempla –los drones y avionetas no tripuladas pueden disparar teledirigidamente–, organizan las tierras como un mapa con ánimos de guerra. Parece que, en este nuevo paradigma, el horizonte y la vista estables –características de la perspectiva lineal– se mudan.

Puesto que esa producción ingente de imágenes cartógrafas traduce el espacio como una geografía de lo real, de la ubicación actualizada, la localización inmediata y el direccionamiento, lo primero que pensé fue en preguntarle a los mapas. Estos, que bajo una

¹ Cfr. Steyerl, H., “En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical”, pp. 15-32.

somera lectura representan con fidelidad lo telúrico, lo marítimo y el flujo aéreo, me interesaron por lo que yo intuía como la pretensión de representar gráficamente lo real. Hallaba que trabajaban en conjunto técnicas pictográficas y cálculos y análisis científicos. Y pienso que no corresponde una separación de esferas enemigas, sino la atención a los resultados y a sus implicaciones mutuas en nuestro encuentro con ellos.

Por ello, gracias a Steyerl y su cita sobre *La perspectiva como forma simbólica*, pude informarme sobre el proceso que llevó siglos a variedad de autores y artistas –en paralelo con sus estudios y propósitos especiales– para la realización de una representación perspectiva correcta. El análisis del libro de Panofsky, claro está, parte de una perspectiva simbólico-cultural que estudia la expresión humana en el campo específico del arte, ampliado por su roce esencial con otros campos expresivos. Este tipo de análisis histórico del arte tiene su base en cierta filosofía de finales del diecinueve y principios del veinte, cuyo sostén era la renovación de la obra kantiana. El neokantismo cumplió su auge cuando gran parte de las enseñanzas universitarias en Alemania lo enseñaban, y es de allí que abrevaron Erwin Panofsky y Ernst Cassirer. Este último puede considerarse la base filosófica del primero, y eso proyectaba dos líneas paralelas que, quizá, podrían converger en algún punto, o por lo menos en un eje.

Mi curiosidad biográfica fue un hilo de cohesión a lo largo de este ejercicio, por lo que quiere ser los antecedentes que preparan el entorno de la teoría propuesta por los autores que estudio –Cassirer y su filosofía de las formas simbólicas, y Panofsky y su ciencia del arte–. Así, en el capítulo inaugural dedico un espacio considerable a los asuntos personales que encariñaron a Cassirer con sus estudios posteriores. El ambiente neokantiano en la Alemania del bajo diecinueve sirve como base comprensiva para enlazar la propuesta de esta

escuela de pensamiento con el contacto personal de Cassirer y uno de sus mayores representantes: Hermann Cohen. Posteriormente, tras dedicarse a estudios sobre Leibniz y Kant bajo un enfoque epistémico, su llegada a la Universidad de Hamburgo, acabada la primera guerra mundial, parece marcar el momento decisivo para el enfoque de su obra más reconocida: los tres volúmenes de *La filosofía de las formas simbólicas*.

El acercamiento con la biblioteca de Aby Warburg –y el instituto interdisciplinario surgido de allí–, se imprimió, sin lugar a dudas, en el pensamiento de Cassirer; sin embargo, me permito rastrear aún más atrás los impulsos intelectuales que se concretizaron en aquella obra. Por tal razón, a mitad del capítulo ofrezco un resumen explicativo de dos obras que autores amigos y biógrafos –la distinción quiere negarse a desemejar los términos– rastrean como trabajos originarios, los cuales contienen el empuje espiritual que culmina en las formas simbólicas. En último momento me dedico a la exposición pormenorizada del proyecto de Cassirer, ubicado en la introducción al primer volumen de las formas. Comparto su concepción del ser, de espíritu, de forma y función espirituales, para conectar con su propósito principal, que es el de proponer una crítica de la cultura con bases en la crítica kantiana del conocimiento. Con ello escribo lo que entiende por signo y por símbolo, y acerca de cómo entiende la experiencia para poder finalizar con la significación espiritual, que supone el trasladado de un contenido sensible individual a una universalidad dada por su significado general.

Explicados los fundamentos del proyecto simbólico, en el segundo capítulo me dedico a la navegación de cada forma simbólica particular propuesta por Cassirer. Comienzo por explicar lo que en el último tomo establece como la preñez simbólica, un concepto que permite comprender que todo acercamiento con el mundo, desde lo sensible, se encuentra

mediado por una significación estructural variable. Después explico las generalidades de la forma del lenguaje, del mito y la religión, y de la ciencia. Termino con las singularidades de la forma artística, que es la de mi interés, apoyándome en otros textos posteriores del mismo Cassirer –*Antropología filosófica y Las ciencias de la cultura*–; esto debido a la falta de un tomo dedicado a esta materia en específico pero que, sin embargo, se encuentra diseminada y largamente mencionada a lo largo de sus escritos.

Hacer el intento de caracterizar la forma simbólica del arte me permite disponer el trayecto hacia las ideas y vida de Panofsky, a quien le dedico el principio del tercer capítulo. Su contexto biográfico y de estudios, junto a un breve paréntesis dedicado a sus maestros, me ayudó a saltar hacia la parte más gruesa del capítulo. Se trata de la dedicada a la iconología, método de investigación empeñado por Panofsky para la historia del arte. Quise también acudir a dos textos teóricos tempranos del autor que tratan acerca del concepto de *Kunstwollen*, a manera de retrospectiva del concepto –y método– de la iconología; en ellos Panofsky define primero la tarea de la teoría del arte y luego el ejercicio conjunto de la teoría y la historia del arte –que constituiría lo que llama la ‘ciencia del arte’–. Finalmente expongo los trabajos tardíos donde se define, a conciencia, la iconología y su lugar dentro de las humanidades como un conjunto imposible de ignorar cuando se trata del estudio del arte.

Toda esta carga de antecedentes desea ubicar, en espacio y tiempo, el escaso pero fértil texto de *La perspectiva como forma simbólica*. Sé que existe el riesgo de considerar los tres capítulos anteriores como un informe demasiado extenso para tratar lo diminuto del texto base de esta tesis. Me excuso en la complejidad y el grado de concentrado teórico que este acusa para permitirme, ya no abrir una discusión, sino ofrecer una propuesta de lectura. Por esto como primer paso expongo la argumentación de Panofsky en cada uno de los cuatro

capítulos, en conjunto con sus respectivas notas. La riqueza de sus propuestas interpretativas inaugura una igualmente rica discusión; ante la variedad probable de discusiones, yo vinculé dos propuestas de comentaristas que se preguntan por la viabilidad de considerar la perspectiva lineal como una forma simbólica dentro del sistema filosófico de Cassirer. Una prefiere una respuesta positiva mientras la otra augura una negativa. Cabe aclarar que los análisis no son someros, y que se ubican en el campo de estudios especializados sobre la obra de Cassirer; en ellos se enlazan trabajos menos conocidos del autor con los argumentos de Panofsky, esto con el fin de construir puentes teóricos que vinculen el trabajo de las formas simbólicas con otros estudios –del propio Cassirer– que viabilicen el estatuto de la perspectiva como una forma simbólica.

Para finalizar, considero la evaluación de ambas posiciones, comparando las exposiciones que redacté en los capítulos anteriores. Lo que intento es salvar lo que considero pertinente de ambos autores para elaborar mi propia propuesta de lectura de *La perspectiva como forma simbólica* desde la obra de Cassirer. Por ello no me cierno solamente a los tomos de las formas simbólicas, pues la escritura casi en paralelo de estas obras –de Panofsky como de Cassirer– más que solucionar las conexiones, las convierten en objeto de discusión sobre la mutua la recepción y el diálogo teórico que generaron.

El estudio del espacio, desde la perspectiva de la conciencia simbólica de Cassirer, se trabaja como una intuición pura que, ya ordenada bajo ciertas estructuras y fines significativos, constituye a los elementos de la sensibilidad como un complejo de sentido; y este complejo incide en la cotidianidad, en la relación de las personas con su entorno –dentro de las coordenadas espacio temporales que permean su experiencia–. La proyección del espacio en

representaciones de carácter artístico presupone ese sentido impreso por la actividad humana, y en ese tenor es en que me acerco a la configuración de cierta realidad, dentro de los límites espaciales del cuadro perspectivo.

Capítulo 1. Ernst Cassirer y la Filosofía de las formas simbólicas

1.1. Vida de Cassirer

1.1.1. Primeros años

Ernst Cassirer nació el 28 de julio del año 1874 en Breslavia, ciudad polaca ubicada en la región de Silesia, de donde también fue originario el poeta místico Angelus Silesius. Cassirer se formó en el seno de una familia judía adinerada, y tal parece que el hábito por la lectura lo heredó de su abuelo, con quien solía pasar los veranos dentro de la biblioteca que el anciano había recolectado a lo largo de sus estudios autodidactas.¹ Desde la temprana adolescencia, pues, se enfrascó en lecturas tanto literarias como filosóficas que lo fueron perfilando para sus posteriores estudios universitarios.

En 1892 ingresó a la Universidad de Berlín, matriculado en la carrera de jurisprudencia. Su interés por las leyes no terminará de cuajar y, en su lugar, aprovechará para deambular, durante el transcurso de dos años, por las universidades de Leipzig y Heidelberg tomando clases más apegadas a las humanidades. En 1894 regresa a Berlín para tomar un curso con el filósofo Georg Simmel sobre la obra de Immanuel Kant; este parece ser un encuentro decisivo para Cassirer pues es con Simmel con quien escucha hablar de Hermann Cohen y su interpretación de la obra kantiana. Tal descubrimiento lo impulsó a estudiar las fuentes científicas y filosóficas de los trabajos de Kant y de Cohen como preparación para irse a estudiar a Marburgo, donde este último dictaba clases.²

¹ Gawronsky, D., "Ernst Cassirer: His life and his work" en *The philosophy of Ernst Cassirer* pp. 3-4.

² *Ibidem.* pp. 5-6. También en el artículo sobre Cassirer de la Stanford Encyclopedia of Philosophy puede leerse la influencia del curso de Simmel sobre la posterior andanza estudiantil del joven filósofo: Friedman, Michael, "Ernst Cassirer", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (otoño 2018), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/cassirer/>

1.1.2. Marburgo y el neokantismo

En Alemania, posteriormente a la revolución de marzo de 1848, el clima intelectual era bastante pesado. Las filosofías de corte sistemático se encontraban en crisis debido a su cada vez más evidente identificación con ideologías, cosmovisiones y proyectos de partidos políticos por un lado, y por el otro, debido al extenso espectro de material empírico que ponía en cuestión la pretendida explicación total de las cosas desde una sola filosofía: “ninguna disciplina particular puede manejar el rango cada vez más amplio de material empírico”³ y, por lo tanto, el progreso de cada ciencia particular resultaba más importante que su unificación en un sistema. La filosofía perdía su lugar como rectora del conocimiento y debatía su supervivencia entre posiciones materialistas o positivistas.

De acuerdo a Klaus Kohnke, en las universidades alemanas los reducidos estudiantes y docentes de filosofía urgían por reposicionar la disciplina de una manera científica que no pecase de positivista pero que al mismo tiempo no callera en la empiria materialista, impregnada de corrientes políticas como el socialismo, que por aquellos años se identificaba con ‘lo popular’. La idea de filosofía que había que desarrollarse tendría, además, que vérselas con la censura y limitaciones que el gobierno había impuesto sobre la enseñanza, destacando el hecho de que los estudios teologales eran la disciplina mejor remunerada y con mayor seguridad académica.⁴ Por ello no extraña que la filosofía se haya resguardado en la academia misma, interesándose por lo netamente científico para revalorarse como una disciplina seria y ‘pura’.

La primacía del punto de vista positivista dentro de las ciencias de la naturaleza provocó un contrapeso que se reflejó en la renovación y mayor atención por los estudios de

³ Kohnke, K. C., *Surgimiento y auge del neokantismo*, p. 101.

⁴ *Ibidem*, p. 110.

las llamadas ciencias del espíritu. Estas proponían una apertura de los campos del saber y que la especificidad de cada uno de ellos no se supeditase, necesariamente, al ojo del desarrollo y progreso científicos. Exigían de sí un estudio serio, científico, pero comprendiendo que las diversas disciplinas como la historia, el arte, el lenguaje, la sociología y el derecho no pueden interpretarse de manera matemática. La característica fundamental de ellas es que atienden la actividad humana y sus efectos y objetos a través del tiempo, y por lo tanto el punto de vista histórico prima sobre cualquier otro en la interpretación global del ser humano.

Es bajo este clima intelectual que, hacia el último cuarto del siglo XIX, surgió la denominada escuela neokantiana, cuyos seguidores consideraban que la filosofía de Kant – especialmente el método trascendental– debía ejercer el papel de crítica del conocimiento, limitando los alcances del positivismo y cuestionando los presupuestos realistas del materialismo, al tiempo que estableciera los límites generales del conocimiento.⁵ Las dos escuelas que destacaron de esta corriente fueron la de Baden y la de Marburgo. La primera optó por estudiar la filosofía práctica de Kant y estableció una división de campos entre naturaleza y cultura, llamando a las primeras nomotéticas y a las segundas ideográficas; buscaba posicionarse contra las posiciones utilitaristas y relativistas del valor, proponiendo en su lugar que el valor permite el acceso a lo absoluto y a lo intemporalmente válido: la ciencia se maneja vía valores absolutos de verdad, la moral por el querer y por el obrar bajo el valor general del bien, y el arte por un sentir con el valor absoluto de la belleza.⁶ La segunda escuela, de Marburgo, colocaba a la teoría del conocimiento como la ciencia fundamental mediante la cual la filosofía podía erigirse como tal, es decir, como científica. Su fundador

⁵ Cfr. Granja, D. M., “El neokantismo en México”, p. 9.

⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 18.

fue Hermann Cohen, y sus seguidores optaban por la interpretación logicista de Kant, la cual prefiere hacer a un lado los aspectos psicológicos y psicológicos de su teoría. Su tesis principal se basaba en que el pensamiento mismo produce tanto el contenido como su propia forma;⁷ privilegiaba el saber matemático, lógico y epistémico por encima de los datos sensibles y la influencia que éstos pudieran tener en aquél.

En 1896, a la edad de veintidós, Cassirer ingresó a la Universidad de Marburgo para atender las lecturas y el seminario impartidos por Hermann Cohen. Dimitri Gawronsky detalla el comportamiento serio y distanciado de Cassirer en las dinámicas sociales de la universidad; pero resalta que para las discusiones y participaciones filosóficas en clase era todo lo contrario: inmediatamente se hizo notar por la amplitud de sus conocimientos y por una memoria que impresionaba a todos, características que la mayoría de sus conocidos y estudiosos atribuyeron a lo largo de su vida. Aunque su relación personal con Cohen no se dio de manera inmediata, esta resultó ser, una vez concretada, de las más provechosas para ambos, pues mantendrán una estrecha amistad intelectual hasta los últimos días de Cohen, apoyándose, sugiriéndose y debatiéndose los trabajos de cada uno. Fue Cohen quien desde tempranos cursos instó a Cassirer a elegir un tema de disertación doctoral, quizá para no desperdiciar el prodigio que veía en su nuevo alumno.⁸ Al final dicha disertación versó sobre el análisis que Descartes hace del conocimiento científico de las matemáticas y de la naturaleza, la cual posteriormente pasó a ser la introducción de su primer libro,⁹ de 1902, titulado *Los fundamentos científicos del sistema de Leibniz*,¹⁰ con el que ganó el segundo premio en un concurso de la Academia de Berlín.

⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 5. y Natorp, P. *Kant y la escuela de Marburgo*, especialmente capítulos I y II, pp. 11-44.

⁸ Gawronsky, D. *op. cit.*, pp. 8-11.

⁹ Friedman, M. *op. cit.*

¹⁰ *Leibniz System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen*.

Su constante interés en la epistemología, a la par de los análisis históricos de la evolución del pensamiento, se vio reflejado en su siguiente publicación: los dos volúmenes consecutivos –de 1906 y 1907 respectivamente– sobre el desarrollo de la filosofía y de la ciencia desde el Renacimiento y hasta los días de Kant, una obra que en el transcurso de casi treinta años se extenderá para terminar siendo cuatro volúmenes titulados *El problema del conocimiento en la filosofía y en las ciencias modernas*,¹¹ con un análisis que comprendió hasta la filosofía de mediados del s. XX.

1.1.3. Años en Berlín

Con el primer volumen de *El problema del conocimiento...*, Cassirer concursó para obtener un puesto definitivo en la Universidad de Berlín, sin embargo sólo consiguió acceder a ser Privatdozent, forma en que en Alemania nombran a aquellos profesores que tienen la licencia para enseñar en universidades pero que carecen de un puesto en alguna de ellas.¹² La discusión central del ‘colloquiumm’ con que lo evaluaron para un puesto en Berlín giró en torno al tema de “la cosa-en-sí” kantiana, siendo Cassirer un defensor de que en los escritos de Kant ese término toma concepciones y valores distintos dependiendo del contexto y de los otros conceptos a que haga referencia, dentro de la *Crítica de la razón pura*, específicamente en la “Estética trascendental” y en la “Deducción de los conceptos puros del entendimiento”.¹³ La especial atención que Cassirer ponía en acentuar el lugar y la conexión

¹¹ *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*.

¹² Gawronsky refiere lo difícil que resultó la aplicación de la prueba para el puesto debido a discrepancias teóricas entre dos de los aplicantes, más apegos a una lectura realista de Kant, y Cassirer, proveniente de la idealista escuela de Marburgo. Al final tuvo que intervenir Wilhelm Dilthey, ya retirado y como parte de los evaluadores, para aceptarlo y “no ser recordado en la posteridad como el hombre que rechazó a Cassirer”. Cfr. Gawronsky, D. *op. cit.*, p. 17.

¹³ *Ibidem*, pp. 16-17.

entre conceptos específicos y de cierta naturaleza para interpretar, de forma diversa, los mismos conceptos filosóficos, delata una especie germinal de sus posteriores trabajos.

Su estancia en Berlín fue placentera y tranquila, pues se encontraba cerca de su familia y con bastante tiempo para dedicarse a la investigación. Aun así, adquirió cierta fama luego de la publicación de los tomos sobre el problema del conocimiento, la cual fue acrecentándose al punto de llenar sus seminarios y lecturas. Aún con todo el éxito y el reconocimiento de los círculos intelectuales de Berlín, ninguna otra universidad parecía interesarse por sus servicios pues la filosofía sistematizada sufría una nueva pérdida de interés. Sólo la Universidad de Harvard lo invitó en 1914 para ser profesor visitante, pero el destino quiso que por el momento no pisara el continente americano. Ese mismo año, por otro lado, fue premiado por la Academia Heidelberg con la medalla de oro Kuno Fischer.¹⁴

En Berlín se mantuvo enseñando a lo largo de trece años, hasta 1919. Durante ese tiempo se dio el estallido de la Gran Guerra, conflicto en el que Cassirer desempeñó un papel secundario como traductor de noticias e informes extranjeros. Su producción incluyó la edición crítica de las obras de Leibniz y de Immanuel Kant, en 1912 y 1915 respectivamente, además del libro de 1918 *Kant, vida y doctrina*,¹⁵ donde describe el tránsito vital-intelectual del filósofo de Königsberg. Llegó el final de la guerra y con ello la necesidad de cambiar de aires.

1.1.4. Universidad de Hamburgo

En tiempos de posguerra, en Alemania se abrieron dos nuevas universidades: la Universidad de Frankfurt y la Universidad de Hamburgo. Ambas escuelas buscaron inmediatamente

¹⁴ *Ibidem*, p. 22.

¹⁵ *Kants Leben und Lehre*.

hacerse con los servicios de Cassirer, quien se decantó por la última para tomar un puesto titular de profesor en 1919.

En Hamburgo entabló relación con el grupo de estudiosos apegado al Instituto Warburg, el cual visitó por primera vez en 1920. Me parece interesante recordar la anécdota, referida por Fritz Saxl, sobre el primer encuentro de Cassirer con la biblioteca de Aby Warburg; sus palabras una vez terminado el recorrido fueron las siguientes:

This library is dangerous. I shall either have to avoid it altogether or imprison myself here for years. The philosophical problems involved are close to my own, but the concrete historical material which Warburg has collected is overwhelming.¹⁶

Resulta obvio que Cassirer corrió el peligro de abandonarse a la biblioteca con la cual guardaba una íntima relación de coincidencia, pues la organización de la misma coincidía completamente con su proyecto filosófico vigente. Saxl le explicó “las intenciones de Warburg al colocar los libros de filosofía al lado de los de astrología, magia, y folclore, al tiempo de conectar las secciones de arte con las de literatura, religión y filosofía”,¹⁷ todo con la motivación de hacer que el estudio filosófico se nutriera de todo el imaginario contenido en las religiones, en los mitos y en el arte. La amistad entre ambos, Warburg y Cassirer, fue muy íntima aunque sus encuentros hayan sido contados debido al constante internamiento del primero en sanatorios mentales. Saxl cuenta cómo la memoria enciclopédica de Cassirer y la imaginación de Warburg trabajaban en conjunto para solventar problemas de sus respectivas investigaciones; inclusive se dio un episodio, durante una visita de Cassirer al sanatorio suizo, en que la charla común acerca de Kepler sirvió para iluminar y tranquilizar emocionalmente a Aby, quien llevaba tiempo sintiendo que perdía el hilo de sus

¹⁶ Saxl, F. “Ernst Cassirer”, en *The philosophy of Ernst Cassirer*, p. 48.

¹⁷ *Ibidem*, p. 47. [La traducción es mía.]

pensamientos.¹⁸ En una carta de abril de 1923 Warburg le comenta Saxl que la conferencia *Imágenes de la región de los indios Pueblo de Norteamérica* –dictada unos días atrás e imagino que incluida en la correspondencia– sólo podía ser mostrada a unas cuantas personas, entre ellas Cassirer, a quien pide tener en cuenta una parte de ella para retocarla posteriormente.¹⁹ Ya que dicha conferencia fue parte de una presentación de despedida del sanatorio, delata aún más la consideración que Warburg guardaba por Cassirer para sus renovadas investigaciones fuera del internamiento.

Las publicaciones de Cassirer en esta etapa no cesaron. Junto a la publicación del tomo tercero de *El problema del conocimiento...*, escribió algunos textos sobre la teoría de la relatividad de Einstein desde una perspectiva filosófica, además ahondó en artículos acerca de Goethe y de Platón y sobre el pensamiento mítico. Sin abandonar sus principales intereses, es decir, la fundamentación de la teoría del conocimiento desde una perspectiva histórica, el contacto con el material del archivo Warburg provocó un aumento en sus estudios acerca de la mitología, la literatura y el lenguaje. *Mito y lenguaje*, de 1925, e *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, de 1927, destacan de entre su producción. Al mismo tiempo, en 1923 publicó el primer tomo de su obra más conocida, la *Filosofía de las formas simbólicas*. *El lenguaje*;²⁰ en 1925 el segundo tomo, *El pensamiento mítico*;²¹ y en 1929 el tercero, *Fenomenología del reconocimiento*.²²

Durante los catorce años que se mantuvo en la Universidad de Hamburgo, Cassirer contribuyó con gran cantidad de publicaciones universitarias, además de artículos en

¹⁸ *Ibidem*, pp. 49-50.

¹⁹ Warburg, A., *El ritual de la serpiente*, pp. 67-68.

²⁰ *Philosophie der symbolischen Formen*. [en adelante PsF] *Erster Teil, Die Sprache*. [En adelante PsFI].

²¹ PsF. *Zweiter Teil, Das Mythische Denken*. [En adelante PsFII].

²² PsF. *Dritter Teil, Phänomenologie der Erkenntnis*. [En adelante PsFIII].

recopilaciones del Instituto Warburg y en enciclopedias varias. En 1930 fue nombrado rector, puesto que ejerció hasta 1933 cuando el clima nacionalsocialista amenazaba a la población judía alemana. Gawronsky comenta que desde el inicio Cassirer estuvo al tanto del peligro que representaba el nazismo, y justo cuando Hitler pasó a ser canciller decidió irse del país para evitar mayores desgracias.

1.1.5. Exilio

Cuando Cassirer abandonó Alemania recibió la oferta de tres universidades: Upsala en Suecia, Oxford en Inglaterra, y La Nueva Escuela de Investigación Social de Nueva York.²³ Se decantó por Oxford, donde ejerció dos años de profesor y aprendió inglés. Posteriormente viajó a la Universidad de Gotemburgo y realizó trabajos sobre Descartes y sobre física moderna, al tiempo que aprendió el idioma y la cultura local; allí se mantuvo hasta 1941.

Los últimos años de su vida los pasó en los Estados Unidos, en las universidades de Yale (1941-44) y Columbia (1944-45). En esa estancia escribió sus obras *Las ciencias de la cultura*,²⁴ de 1942; la *Antropología Filosófica*,²⁵ de 1944; y el libro póstumo *El mito del estado*,²⁶ de 1946; los últimos dos en inglés. La escritura de los años estadounidenses se centró en el desarrollo de lo que llamó ‘prolegómenos para una ciencia de la cultura’, es decir, la filosofía de las formas simbólicas. En el prefacio de la obra, Cassirer cuenta cómo la *AF* surgió del deseo de sus colegas por una traducción suya al inglés de los tres tomos de las formas simbólicas. Él prefirió rehacer todo su contenido de manera que fuera más accesible y menos concentrado en problemáticas intelectuales, pues opinaba que “los

²³ Gawronsky, D., *op. cit.*, pp. 28-29.

²⁴ *Zur Logik der Kulturwissenschaften*.

²⁵ *An Essay on Man* [En adelante *AF*].

²⁶ *The Myth of the State*.

problemas fundamentales de la cultura humana revisten un interés humano general y tiene que hacerse accesibles al gran público”.²⁷ Esta cita remarca la estela que Cassirer dejó en todos sus compañeros y estudiantes. Los homenajes a su fallecimiento, sucedido el 13 de abril de 1945, están repletos de retratos de bondad y humildad, carisma y empatía por los demás y por sus propios procesos de aprendizaje. En su despedida de la Universidad de Yale Cassirer compartió la ‘odisea’ que había sido su vida viajando de país en país, siendo siempre recibido con los brazos abiertos; a mí me gustaría rescatar, para finalizar su semblanza biográfica, sus consideraciones respecto a la propia vejez y la relación de los mayores con los más jóvenes por medio de la filosofía:

Of course the younger people criticized me sometimes rather severely. They could not always agree with me; they thought perhaps that they had outgrown, a long time ago, some of the philosophic ideas and ideals that were still very dear to me. But, after all, they listened to me and they tolerated my very old-fashioned philosophy. They could see my point –as well as I could see theirs.²⁸

1.2. Sustancia y Función

El antecedente principal de las formas simbólicas se encuentra en el escrito de 1910 *El concepto de sustancia y el concepto de función*.²⁹ Acerca de él, Cassirer señala que es un primer bosquejo de sus posteriores intereses filosóficos sobre las formas simbólicas,³⁰ haciendo hincapié en que si en *Substancia y función* se interesaba por “la estructura del pensamiento matemático y científico-natural”, esta no bastaba para explicar una teoría

²⁷ AF, p. 10.

²⁸ Hendel, C. "Notes and News." En *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 6, Núm. 1 (1945), 156-62 pp. Acceso: Septiembre 23, 2020. <http://www.jstor.org/stable/2102965>. p. 158.

²⁹ *Substanzbegriff und Funktionsbegriff*. Hay traducción en inglés en el volumen *Substance and Function and Einstein's Theory of Relativity*, Chicago, Dover Publications Inc., 1953. 465 pp.

³⁰ *PsFI*, p. 23.

general del conocimiento que abarcase las ciencias del espíritu. Más que “investigar meramente los presupuestos generales del ‘conocimiento’ científico del mundo, había que proceder a delimitar con precisión las diversas formas fundamentales de la «comprensión» del mundo”.³¹

Substancia y función es un texto extenso y complejo que se propone la crítica de la doctrina general de la construcción de conceptos. Y esta sólo podía darse si antes se elaboraba una crítica a la lógica formal, la cual había servido de fundamento para el pensamiento científico y filosófico. Cassirer menciona que los nuevos logros en la ciencia –como el de la teoría matemática de la generalización– son quienes presentan retos y nuevos problemas que cuestionan los presupuestos de la lógica basada en Aristóteles. Bajo esta lógica, que Cassirer pone en el foco de su crítica, la forma de desarrollar conceptos generales presupondría la existencia de las cosas en su multiplicidad, al tiempo que propondría que la mente posee un poder seleccionador para diferenciar, dentro de un grupo de existencias particulares, las características comunes entre ellos.³² El papel del pensamiento se ve reducido a la función de comparación y diferenciación del complejo sensible dado a los sentidos.

Cassirer señala que esta forma de generalización está basada en la idea de abstracción. Una carencia principal de esta reside en que cuanto más general se pretenda el concepto a desarrollar, más particularidades omite en su fijación por unas cuantas similitudes mutuas. Este método caracteriza al todo por medio de sus partes y niega la especificidad de cada caso del que parte, posibilitando, así, una generalización cada vez más vacía de contenido. En cambio, el concepto general que busca Cassirer tiene que incluir las características

³¹ *Loc. cit.*

³² Cfr. *Substance and Function and Einstein's Theory of Relativity*, p. 4.

particulares que verdaderamente determinen la estructura total de los miembros del conjunto que circunda; esto apoyado en un criterio intelectual que las ordene.

En la forma de generalización aristotélica –que Cassirer interpreta como ontológica– encuentra una posible caracterización, pues en ella lo común de las cosas se asume como la adquisición de la ‘forma’ que garantiza la conexión causal y teleológica de las mismas;³³ es decir, se da la identificación de las fuerzas creativas que permite que las cosas existan y que les infunde una forma especial. Lo común refiere, así, a la esencia de las cosas mismas. La relación no funciona como una categoría independiente sino que depende del concepto de ser y de realidad, añadiendo sólo modificaciones de tipo externas que en nada afectan la naturaleza del ser.³⁴

Históricamente se propuso una forma de generalización apegada a la psicología, que, según Cassirer, se caracterizó por buscar lo común en las representaciones compuestas de la conciencia. En ella se lleva a cabo una cierta selección de momentos que son enfatizados por la atención que se les pone, pero no se crea una estructura especial e independiente que las pueda ordenar.³⁵ El contenido de tal generalización se encuentra dado por la percepción repetida de las representaciones, es un residuo memorial dejado en la conciencia por las percepciones de las cosas y sus procesos. Los objetos de su generalización son meros contenidos perceptivos, los cuales pueden, en un extremo, llegar a negar no sólo la existencia física de las cosas sino lo físico en general. La ‘función’, entonces, se halla adscrita al pensamiento, pues relaciona sus contenidos presentes con los pasados tratando de identificarlos sin correlación con lo sensible.³⁶

³³ Cfr. *Ibidem*, p. 7 ss.

³⁴ Cfr. *Loc. cit.*

³⁵ Cfr. *Ibidem*, pp. 9-10.

³⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 15.

Algo que resulta fructífero del análisis psicológico de la abstracción es que su forma de ordenar se da por series secuenciales, manifestando un principio que determina la dependencia de sus miembros a ella. Sin embargo, hasta el momento sólo ha operado con un principio de similitud y no lógico, como Cassirer busca dilucidar. Según él, tal principio lógico puede generar un complejo sensible que se aprehenda y ordene conceptualmente, sólo si sus miembros se ordenan bajo una ‘relación’ fundamental que los vaya secuenciando. Tal relación, cuando se mantiene idéntica con independencia de los contenidos particulares con que opere, es la forma del concepto. Sólo postulando una ley de ordenación, la cual produzca una regla específica de sucesión, es que la unidad del concepto y de su contenido puede abstraerse. De este modo, Cassirer propone que el concepto no se deduce de las particularidades sino que se encuentra ya presupuesto –en su función específica, y no aún en su forma completa– en el orden y la conexión de los elementos que atiende.

El problema principal que encara Cassirer en este escrito de su producción temprana es el de cómo determinar lo particular desde lo universal. Él establece que: “the genuine concept does not disregard the peculiarities which it holds under it, but seeks to show the ‘necessity’ of the occurrence and connection of just these particularities.”³⁷ Es decir, que el concepto brinda una ‘regla’ universal de la conexión de los particulares. La característica principal del concepto sería, entonces, no la de la universalidad de la representación sino la de la validez universal de un principio de ordenación. Y tal universalidad ha de ser de tipo ‘concreta’, pues el todo debe de tomar para sí mismo las peculiaridades de los elementos para desarrollarlas bajo tal regla universal.

³⁷ *Ibidem*, p. 19.

Para Cassirer, se tendría que mudar de una lógica del concepto general –obligada con el concepto de sustancia– a una lógica del concepto matemático de función. Esta “representa una ley universal, que en virtud de los valores sucesivos que su variable pueda asumir, contiene en sí misma todos los casos particulares que pueda tener.”³⁸ El carácter funcional del concepto se delata en que se vuelve independiente del ‘ser’ de la cosa, pues ahora está determinado por la forma lógica de la conexión de sus elementos, es decir que no refiere a la percepción sensible. Se generan los conceptos que Cassirer llama de segundo orden, los cuales producen, asimismo, objetos de segundo orden cuyo contenido son las relaciones de los elementos individuales.

El texto completo de *Sustancia y función* se dedica al desarrollo y la demostración de estos postulados en las distintas ciencias y a la propuesta de que existen unos conceptos particulares que subyacen todas las esferas de ellas, como lo son el de número, espacio, tiempo, energía, etc.³⁹ Gawronsky señala que “Cassirer estaba particularmente interesado en el problema de cómo la estructura de los conceptos cambia su carácter cuando pasa de un campo científico a otro”.⁴⁰ Por ejemplo los números, cuyo valor no es absoluto sino que depende de la relación que guardan con otros y el enfoque desde el cual se abordan: un número atómico es distinto del número negativo en una ecuación; el primero está determinado por los protones que constituyen el átomo, mientras que el segundo por su posición respecto de los otros miembros de la igualdad. De esta forma se niega el valor absoluto de los conceptos, los cuales sólo pueden ser funcionales, y asimismo se contrasta el valor de la función con el de sustancia.

³⁸ *Ibidem*, p. 22. [Traducción es mía.]

³⁹ Gawronsky, D., *op. cit.*, p. 20.

⁴⁰ *Loc. cit.*[Traducción es mía.]

En esto se delata el germen que Cassirer anunciará una década después: la preeminencia del concepto de función sobre el de sustancia para poder abarcar el complejo estudio de las ciencias. Posteriormente estudiará ese mismo concepto, pero de manera que se aplique al grueso de la actividad humana y sus producciones, y no sólo a su desarrollo científico.

1.3. El concepto de forma simbólica en la formación de las humanidades

La publicación de este texto, en 1923, es contemporánea a la publicación del primer tomo de la *PsF*; sin embargo forma parte de las conferencias del Instituto Warburg comprendidas entre los años de 1921 y 1922. Por tanto su contenido es anterior, aunque no distinto, del desarrollo sistemático posterior en los tomos. Es notable el énfasis que, en este escrito, Cassirer pone en el desarrollo del lenguaje como forma simbólica, con sólo acotadas referencias a las demás formas del mito, de la ciencia, y del arte. Esto respondería a la inminente publicación del tomo referente al lenguaje y a sus más recientes investigaciones.

Cassirer comienza caracterizando, para el contexto de las conferencias en el Instituto Warburg, que el concepto de ‘forma simbólica’ no es ni histórico ni específico de las ciencias culturales. Es más bien uno de índole sistemática-filosófica, y en este tenor tendría que explicarlo. Establece, para comenzar, que toda investigación acerca del espíritu debe realizarse teniendo en cuenta su historicidad: el ser espiritual se atiende en su devenir, mientras que el devenir espiritual, captado filosóficamente, es elevado a la categoría de ‘ser’.⁴¹ Así se consigue la unidad formal del espíritu que no decanta su investigación por la

⁴¹ Cfr. Cassirer, E., “The Concept of Symbolic Form in the Construction of the Human Sciences”, trad. de S.G. Lofts y A. Calcagno, en *The Warburg years (1919–1933): essays on language, art, myth, and technology*, pp. 72-73.

situación temporal del mismo, diferenciando su interés filosófico del interés puramente histórico.

Ante la proliferación del positivismo, Cassirer urge por la necesidad de pasar a un idealismo que permita estudiar lo espiritual en las formas individuales en que se expresa. La unidad de la esfera de estas formas espirituales se asegura con la localización de la función que fundamenta a sus objetos o expresiones.⁴² Esto delata la necesidad de un sistema general de formas simbólicas que Cassirer se propone desarrollar.

Lo simbólico no lo entiende como la dirección determinada de aprehensión y configuración espiritual, tampoco como el significado especial que pueda tener en cada esfera particular; el carácter de la forma simbólica es más general. Cassirer lo pone en los siguientes términos: “It is a question of taking symbolic expression, that is, the expression of something ‘spiritual’ through sensory ‘signs’ and ‘images’, in its most general signification.”⁴³ Se pregunta por un principio rector de la variedad de expresiones del espíritu que pueda enmarcarlas dentro de un ‘proceso fundamental’ cerrado en sí mismo, es decir sin el recurso a análisis extraños que las subordinen a interpretaciones de otra índole. Así, lo que se busca es que cada forma exprese el carácter general de configuración simbólica de la realidad. Esto lleva a la pregunta por la estructura unitaria y universalmente válida del símbolo, es decir aquella en que toda energía espiritual enlaza una significación espiritual con un signo sensible.⁴⁴ La creación de signos tiene su base en que la conciencia no es un receptáculo pasivo de impresiones sensibles, sino que ella las conecta con una actividad expresiva característica, la cual enfrenta sus imágenes con la realidad objetiva de las cosas.

⁴² Cfr. *Ibidem*, p. 75.

⁴³ *Loc. cit.*

⁴⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 76.

La filosofía tiene que encargarse, dice Cassirer, de reflexionar sobre la ‘forma general’ en que se dan las mediaciones signicas, es decir, debe analizarlas a manera de determinar si pertenecen o no a la esencia expresiva del espíritu.⁴⁵ En este texto anota que la actividad libre de la conciencia, su fuerza productiva, configura contenidos de la sensación en contenidos simbólicos bien delimitados. Y es gracias a esta mediación del espíritu que se logra la unidad concreta de lo universal dispuesto en lo particular.

Para penetrar en el contenido específico de las formas simbólicas, entonces, es necesario separar cada vez más la relación que estas tienen con el mundo de las cosas; ellas tienen que ganar un contenido propio que no refiera a objetos específicos. Su contenido está determinado por la relación que los signos creados tienen entre ellos mismos y con el espíritu, del que ellos se originan; así se logran diferenciar, también, las distintas formas unas de otras. Cada una, sin embargo, responde a un puñado de categorías donde la más general es la de ‘causalidad’; es decir, que independientemente de la relación y caracterización especial que los signos guarden con la expresión espiritual específica de la forma, en última instancia responde al par de términos causa-efecto. El examen completo de las formas del espíritu tiene que, además de describir cada forma individual en su estructura y desde sus propios medios expresivos, determinar las relaciones de correspondencia y oposición que guardan entre ellas.⁴⁶

Para concluir el análisis de las formas simbólicas y su relación con respecto a la ‘vida’, Cassirer propone que detrás de cada forma hay ‘energías’ formativas que se eliminarían si se busca renunciar a los signos para buscar algo así como la realidad o la vida sin mediación alguna. La sustancialidad del espíritu yace, entonces, en que se logra afirmar

⁴⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 77.

⁴⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 93.

mediante la constante resistencia a lo sensitivo pero no en la omisión de ello. Así, ‘vida’ y ‘forma’ constituyen una unidad indivisible para la filosofía. Sólo mediante la forma y su mediación puede la inmediatez de la vida tomar la figura del espíritu.⁴⁷

1.4. La Filosofía de las formas simbólicas

Los tres tomos de las formas simbólicas, como se mencionó más arriba, fueron escritos durante la estancia de Cassirer en Hamburgo, a lo largo de casi diez años. Es su obra más conocida y donde logra sintetizar las inquietudes teóricas que fue adquiriendo con el tiempo. El proyecto continúa sus investigaciones acerca de una teoría general del conocimiento científico, pero ahora expandiendo el campo a todos los ámbitos de la existencia humana. Cassirer se dio cuenta de que, para otorgarles el debido lugar a los distintos campos de expresión del ser humano, no bastaba analizarlos bajo el rasero del pensamiento lógico y científico. La religión, la mitología, el arte y la historia, son algunas de las disciplinas que se resisten al estudio científico basado en leyes de continuidad y medición exacta. No por ello carecen de relevancia o importancia para la vida humana, por el contrario, muestran una faceta creativa más ligada a lo espiritual.

La investigación de las formas simbólicas se sitúa en las disputas filosóficas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX donde predominaba el pensamiento positivo del progreso científico; las otras vertientes del saber podían optar por un pensamiento materialista o por uno psicologista. Cualquiera de ellas fallaba en la tentativa de proponer una teoría del conocimiento consistente; la positiva por subordinar todo fenómeno del saber bajo la perspectiva de la medición y anticipación científicas exactas, y las demás por partir

⁴⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 100.

de la tajante división entre objeto y sujeto para interpretar la realidad bajo uno de ambos espectros, haciendo al otro dependiente de sus efectos.

El método que Cassirer utiliza es el de un idealismo filosófico que pueda interpretar como ‘formas del espíritu’ las distintas maneras en que este encuentra su expresión; y, al ser formas, ellas son autónomas y se rigen bajo una ley peculiar.⁴⁸ Sólo dentro de un sistema idealista la filosofía podría cumplir con la tarea de unificar y sentar las bases para el estudio riguroso de todo aspecto de la vida humana. La instauración de sus elementos constitutivos, además de contribuir al establecimiento de su estructura particular, debe permitir la interrelación entre formas. Lo que lleva a que estas no sean independientes, es decir a que formen una esfera separada de las demás contribuyendo así a una suerte de relativismo legislativo. Más bien son autónomas pero interdependientes; echan mano de terminología y conceptos similares que en cada delimitación disciplinar se comportan de manera distinta; es la lucha por establecerse como ‘forma’ la que permite el desarrollo de cada una de ellas con independencia. Y la filosofía está allí para fundamentar el suelo epistémico en que se basa cada una de ellas y que las hace igualmente válidas que las ciencias exactas y las ciencias de la naturaleza.

1.4.1. Problema del ser

Cassirer establece que “el punto de partida de la especulación filosófica está caracterizado por el concepto de ‘ser’”.⁴⁹ Cuando al contemplar el mundo como múltiple surge la conciencia de una unidad que explica y organiza todo lo diverso, dicha contemplación se encuentra dirigida filosóficamente hacia la unidad del ser. Esto plantea la cuestión de cuál

⁴⁸ *PsFI*, p. 25.

⁴⁹ *PsFI*, p. 29.

sería el fundamento último de todo, es decir, la sustancia del mundo; su respuesta, por lo tanto, ha de ser universal y general pues en tal esencia descansaría lo existente. El ser no podría encontrarse dentro de la esfera de los entes o de lo existente, como lo proponían los filósofos jonios cuando explicaban el universo a partir de algún elemento orgánico. La explicación de la unidad del ser necesita, entonces, de un principio racional a partir del cual se deduzca y pueda fundamentar la realidad. En esto se basa lo que Cassirer llama el problema del ser.

Para el filósofo alemán Platón es quien primeramente, mediante la teoría de las ideas, plantea el ser como un problema. Considerando la 'idea' como un principio intelectual, Platón se pregunta por cuál es el concepto de 'ser' y cuál es su significación, en lugar de definir su disposición, estructura y constitución, puesto que no es algo que se encuentre en la realidad como un objeto. El principio que subyace a esta problemática eidética del ser es el pensamiento, pues el concepto y la significación parten y se refieren únicamente a él, sin atender la materialidad de lo existente. De este modo el ser se distancia de explicaciones orgánicas yacentes en alguno de los entes, y se distingue del pensamiento para no reconocerse como su principio constitutivo. Más bien el pensamiento es quien determina la forma interna del concepto de ser: lo que quiere decir que el método explicativo del ser pasa de la fundamentación derivada desde los entes a la fundamentación eidética desde el pensamiento. El pensamiento mismo es quien produce el pensamiento sobre el ser, y tanto su justificación como su explicación sólo pueden encontrarse dentro de los límites de las ideas. La forma del ser lleva impresa la forma del pensamiento.

Cassirer propone que esta forma de considerar la naturaleza última de las cosas como un problema del pensamiento es característica de la corriente idealista, contrapuesta a la realista que tendría a la naturaleza última de las cosas como la base del conocimiento. El ser,

al no estar fijado como un cimiento de la estructura de lo que conocemos, adquiere dinamismo ante la posibilidad de ser problematizado contantemente, pues el proceso que conduce de los hechos a las leyes y de los axiomas a los principios,⁵⁰ para resolver el problema de su unidad, se reformula constantemente en su desenvolvimiento histórico. Por tanto, el ser no es uno y acabado desde el principio sino que, por el contrario, consigue su unidad teleológicamente, pensándola como el fin de su dinámica histórica. Atiende al desenvolvimiento de los entes y de las ideas a través del tiempo para unificarse y mantenerse, así, en el pensamiento.

1.4.2. Imágenes y objetos

La problemática del ser no se limita a la filosofía sino que se encuentra en la constitución de la ciencia como tal y sus distintas disciplinas. Para Cassirer los objetos que cada una de ellas constituye para su estudio también se encuentran en constante revisión de sus fundamentos –leyes, axiomas, principios–. Esto a partir de que considera a estos últimos como símbolos intelectuales creados por la misma disciplina para poder explicar los fenómenos que le atañen. Cassirer menciona a la matemática y a la física como disciplinas conscientes del carácter simbólico de sus conceptos, pues ellas entienden que no trabajan con objetos tangibles sino con articulaciones de signos que elaboran su propio universo de saber. Los signos son imágenes en íntima relación constitutiva con las representaciones visuales que se obtienen de la realidad; no son simples copias con quienes guarden semejanza e incluso identidad, reproduciéndolas cada que son utilizadas, sino que funcionan como constantes, como un medio que unifica –delimita, ubica y selecciona– los fenómenos de la cambiante realidad.

⁵⁰ *PsFI*, p. 31.

Y gracias a ellos es que las ciencias van constituyendo sus objetos de estudio, elaborando y eligiendo tal o cual signo que le permite explicar de mejor manera los problemas de su campo. Esto permite el desarrollo histórico de las disciplinas las cuales no se mantienen estáticas sino que son cambiantes y constantemente reelaboradas.

Atender a la constitución de los objetos como tales sirve para comprender la distancia entre la perspectiva realista y la idealista del conocimiento. En el idealismo los objetos no se interpretan como un ‘en sí’ ya dado, al que nos acercamos en su forma ya acabada para describirlo y derivar legalidades a partir de él. Más bien el objeto sólo se concibe dentro de las categorías fundamentales del entendimiento, quienes le imprimen su forma y lo sujetan a sus normas.⁵¹ Esto forma parte de un criticismo filosófico que declara que “toda objetivación que pueda llevarse a cabo es en verdad una mediación”.⁵² Los objetos de las ciencias son establecidos gracias a la mediación de símbolos creados por ellas mismas a partir de la delimitación de los fenómenos de su interés, así no existe un mundo objetivo independiente de la interacción entre el pensamiento y sus categorías con los entes.

Teniendo en cuenta la variedad de disciplinas existentes para explicar una u otra esfera de la realidad, se puede notar que, asimismo, existe una diversidad de mediaciones simbólicas que las constituyen como ciencias objetivas: la física y la biología no comparten los mismos medios y conceptos, como tampoco los de la química se identifican con los de la matemática. Y a tal diversidad de medios, por lo tanto, corresponde una “diversa estructura del objeto”; se da una multiplicidad de métodos que, en palabras de Cassirer, “entrañan cada uno un punto de vista particular en el ‘planteamiento del problema’ y [donde] los fenómenos

⁵¹ *PsFI*, p. 33.

⁵² *Loc. cit.*

se someten a una interpretación y conformación específicas con arreglo a este punto de vista”.⁵³

1.4.3. Unidad funcional

Pareciera que la diversidad de objetos y de métodos de conocimiento trastoca la posibilidad de unificación del ser. Este se disuelve en la multiplicidad de objetos y la única manera de resguardar su unidad es con un principio metafísico, incognoscible. El ser pasaría a ser, así, un concepto del que no puede decirse cosa susceptible de comprobación, que tampoco guarda relación con la realidad; sería sólo una sustancia abstracta de la que derivan los entes y el conocimiento de la realidad a que podemos acceder. Sin embargo, Cassirer no acepta de algo de metafísica en su sistema filosófico, y por tanto busca imponer límites al conocimiento, proponiendo que sólo es posible, entonces, el conocimiento de fenómenos.

Estos tienen el carácter de ser plurales y relativos y de estar condicionados por el pensamiento. Se marca una distancia importante con la concepción sustancial del conocimiento, donde toda existencia particular remite a su unidad, correspondiéndose o reflejando dicha sustancia. El conocimiento, de este modo, se ve sometido a una teoría reproductiva que deja poco margen para la actividad propia del entendimiento. Para Cassirer, desde la crítica filosófica del conocimiento puede comprenderse que el entendimiento se dirige a los fenómenos producidos por el mismo pensamiento y no a las cosas del mundo. Así, se vuelve posible la unidad, pero esta es de un tipo distinto de la homogeneidad metodológica o de, por otro lado, la identificación entre los objetos y sus imágenes. La nueva unidad es una de tipo funcional, y parte de la comprensión de que el saber posee diferentes

⁵³ *Loc. cit.*

direcciones metódicas que son guiadas por el devenir histórico y espiritual, el cual en un momento se interesa por algún aspecto del problema o que descubre nuevos caminos.

La tarea que se propone la crítica del conocimiento de Cassirer es la de “examinar en su conjunto el camino que las ciencias particulares recorren individualmente” para asegurarse de que los símbolos que utilizan puedan “concebirse como diversas manifestaciones de una y la misma función espiritual fundamental.”⁵⁴ Es decir que el análisis del conocimiento tiene que tomar en cuenta el desenvolvimiento histórico de sus productos para hallar, en su interrelación, la regla que los rige. Y esta regla no puede surgir de manera a priori determinando toda la actividad, sino que en el movimiento se va constituyendo y develando. Se necesita de una perspectiva, que así como pueda discriminar entre la esfera de objetos y características de su interés, también pueda imprimir una distancia temporal que permita hallar, en la actividad, la regla que los rige.⁵⁵ Cassirer busca que la regla de las distintas manifestaciones, en conjunto con la variedad de funciones espirituales, constituyan la unidad funcional, un sistema donde sus miembros se condicionen y exijan mutuamente.

1.4.4. Espíritu

Para comprender el papel del espíritu en la crítica del conocimiento de Cassirer hay que prestar atención a la crítica que hace de la ciencia. Para él el conocimiento científico no es el único válido para el análisis de la realidad. Este parte, sí, de una síntesis intelectual que eleva lo individual a lo universal y que se respalda en la validez lógica y matemática de sus

⁵⁴ *PsFI*, p. 34.

⁵⁵ No hay que olvidar que la regla o la constante que Cassirer busca con su crítica del conocimiento no es aplicable para los objetos ya constituidos por el entendimiento por medio de sus categorías fundamentales, sino que se aplica a estas últimas y a los distintos objetos que elaboran. Menciono esto para evitar el equívoco de identificar la búsqueda de reglas en la naturaleza con la regla de la función espiritual del entendimiento, que en última instancia sí coinciden en atender al desenvolvimiento de sus objetos para fijarlas, pero se distinguen en el nivel de constitución del saber en que se enfocan.

fundamentos. Sin embargo, sus productos no son los únicos que pueden considerarse objetos –es decir, con pretensión de objetividad– del saber. Para Cassirer, el espíritu se objetiva de diversas maneras y no participa de una jerarquización que priorice unas manifestaciones sobre otras, algunas más lejanas y otras más lindantes con el ‘conocimiento’ exacto de las cosas. En cambio todos los modos de configuración espiritual –que pueden ser tales como la religión, la mitología y el arte– son asimismo modos de objetivación, pues elevan lo individual a lo universalmente válido –cada una a su manera– y comparten una fuerza fundamental que es ‘constitutiva’ y ‘reproductiva’.⁵⁶

Tal fuerza del espíritu es leída como una energía o principio autónomo que actúa ante la presencia de los fenómenos que el entendimiento le presenta, y ese actuar se evidencia cuando dota de un contenido ideal peculiar a dichos fenómenos. La significación está íntimamente relacionada con el signo que se elige para explicar la realidad. Es decir, el espíritu sigue muchos caminos en su objetivación y dichos caminos van dejando un rastro de imágenes y signos que estructuran su manifestación, la cual no se halla exenta de reglas aunque su materia sea, por ejemplo, la fe o la intuición. Así se extiende el campo de las ciencias hacia las ciencias del espíritu, pues cada una de ellas establece sus propios objetos respetando su peculiaridad y remitiéndolos a las categorías fundamentales del entendimiento, erigiendo así sus propias reglas de funcionamiento y alcances. Así queda claro que su estudio es un camino fundamentado y bien delimitado que merece ser considerado para tratar de comprender la realidad objetivamente.

⁵⁶ *PsFI*, p. 35.

1.4.5. Forma y función espirituales

Cassirer hace un análisis del giro copernicano establecido por Kant respecto a la relación entre objeto y conocimiento. En la crítica kantiana deja de entenderse al objeto como algo conocido y dado y más bien se lo comprende como el correlato de la unidad sintética del entendimiento. Por lo tanto, para tener cimientos sólidos del conocimiento, lo que se tiene que averiguar es su ley. De este modo, nada tendría que ver con la búsqueda de cualidades del ser sino con encontrar la forma del juicio, la cual nos informa sobre cuáles son las condiciones del saber acerca del ser mismo;⁵⁷ el juicio, asimismo, es lo que permite concebir siquiera la idea de objetividad. La crítica que elabora Cassirer a esta analítica trascendental es que el objeto que presenta sólo es captable y descrito mediante los conceptos de la ciencia, dejando en el olvido la esfera de lo espiritual junto con su actividad y espontaneidad, cosa que una concepción idealista no podría permitirse.

Para abarcar la totalidad del ser espiritual es necesario, entonces, encontrar una fórmula que la capture, pero esta sólo puede hallarse “en el curso siempre progresivo del mismo análisis crítico”⁵⁸ de la realidad que Kant propone en la *Crítica de la razón práctica* y en la *Crítica del juicio*, donde el espíritu ya “pertenece a los rasgos más característicos del pensamiento kantiano”.⁵⁹ Dicho análisis crítico contiene un conflicto entre su inicio y su fin, entre la potencia y el acto. Dentro de la esfera de lo espiritual se refiere al hecho de que la ‘función’ lógica no es suficiente para comprenderla por entero, y por lo tanto se tiene que elegir entre comprender la función a partir de su producto o el producto a partir de su función. Y teniendo en cuenta que en el espíritu las funciones son variadas —existen la función lógica

⁵⁷ *PsFI*, p. 36.

⁵⁸ *Loc. cit.*

⁵⁹ *Loc. cit.*

del juicio, la del pensamiento lingüístico, la del pensamiento mítico-religioso, la de la intuición artística, así como la función cognoscitiva–, sus productos lo son de igual manera. Cassirer resuelve este conflicto estableciendo que una característica del pensamiento crítico es la de la primacía de la función sobre el objeto, lo que otorga el carácter de formas a los productos derivados de las distintas funciones del espíritu.⁶⁰ Estas formas tienen en común la unidad metódica de la función, garantía de objetividad para el entendimiento que no implica una uniformidad material. Cassirer establece así las bases para su crítica cultural.

1.4.6. Crítica de la cultura

La crítica de la razón se expande al campo de la cultura, y trata de, en palabras de Cassirer, “mostrar cómo todo contenido de la cultura, en la medida en que sea algo más que mero contenido aislado, en la medida en que esté fundado en un principio formal universal, presupone un acto originario del espíritu”.⁶¹ Cassirer elige el concepto de cultura, en contraposición al de mundo, para vincular todas las formas y direcciones de creación espirituales con el ser.

De este modo el ser, en las disciplinas del espíritu, sólo puede aprehenderse en la ‘acción’ por la dirección que determina el campo de objetos de las mismas. Todas ellas son seguidas por la filosofía con el propósito de probar que comparten un centro unitario de acción, es decir que comparten un centro ideal que las reúne. Este no puede residir en un ser dado, pues es ideal; Cassirer lo propone, en su lugar, como una ‘tarea’ común que consiste en “transformar el mundo pasivo de las meras ‘impresiones’ en las cuales parecía primero

⁶⁰ Estas se constituyen como tales al ser cada una de ellas configuraciones determinadas ‘para’ el mundo, dirigidas hacia un conjunto significativo de objetos y que dan una visión total objetiva de dicho mundo.

⁶¹ *PsFI*, p. 37.

estar atrapado el espíritu, en un mundo de la pura ‘expresión’ espiritual”.⁶² Primero tendrá que encontrarse la ‘forma interna’ de cada disciplina, es decir no una suma o compendio de sus fenómenos sino la ley que condiciona la estructuración de sus fenómenos particulares. Esta ley se muestra en los fenómenos mismos pero al mismo tiempo se abstrae de ellos, destacándose como necesaria para la existencia de lo individual respecto al contenido de la forma espiritual.

Posteriormente dicha forma interna intentará establecerse entre las demás formas. Cassirer se remite al conocimiento científico para ejemplificar la batalla constante que las formas libran en su afán de autonomía. Este echa mano y parte del lenguaje para desarrollar su principio interno, pero este principio le exige ir más allá de los límites autoestablecidos por el lenguaje para conseguir sus objetivos intelectivos; una vez que logra superarlo continúa con la fijación de su forma interna hasta establecerse en un sistema filosófico del espíritu. Tal sistema se distingue del sistema filosófico del pensamiento al no deducirse de un sólo principio lógico, además de que excluye la unidad dada por de un ser o un principio externo. Lo que busca, más bien, es un punto de vista que asegure “las relaciones puramente inmanentes que guardan todas estas formas entre sí”,⁶³ respetando la autonomía de cada una de ellas y su legalidad interna dentro del universo de la expresión espiritual.

Hegel, para Cassirer, es quien por primera vez aborda la tarea de desarrollar el conjunto de las manifestaciones espirituales. Sin embargo, el hecho de que las piense sólo como momentos para la posterior consecución del concepto en el saber absoluto cancela la posibilidad de su autonomía; en sus sistema, toda manifestación se encuentra supeditada a la lógica del concepto, gracias a la cual adquiere contenido y significación. De esta sujeción de

⁶² *PsFI*, p. 38.

⁶³ *PsFI*, p. 40.

las formas a la unidad lógica del conocimiento se deriva un dilema para poder mantener la especificidad de las formas espirituales: o se acepta que son momentos originados uno del otro y así sucesivamente hasta perderse dentro de la universalidad lógica del concepto, o se acepta su individualidad, cancelando la pretensión de universalidad de cada una junto a la negación de que sean cosmos cerrados en ellos mismos, llegando al punto en que carecen de un contenido ideal común y en que su descripción resultaría ser sólo una historia de cada disciplina.⁶⁴

Para salvar este dilema, la propuesta de Cassirer descansa en aplicar la misma crítica trascendental del conocimiento puro a la totalidad de las formas espirituales. Lo que lleva a la búsqueda de un medio que atraviese toda configuración espiritual respetando su especificidad, es decir un “factor siempre presente en cada forma espiritual fundamental y que [...] no se repitiese por completo en la misma forma en ninguna de ellas”.⁶⁵

1.4.7. Símbolos y signos

El camino para llegar al factor o medio que se encuentra en toda manifestación del espíritu comienza con los símbolos. Para Cassirer, estos últimos son “‘ficciones’ ideadas por el conocimiento para dominar el mundo de la experiencia sensible y considerarlo un mundo legalmente ordenado”.⁶⁶ Los símbolos están cerrados en sí mismos, y por lo tanto nada de los datos sensibles les corresponde. Existe una distancia muy marcada entre los símbolos y la realidad pues, por un lado, no la contienen por entero, y por el otro, no llega a coincidir con los entes concretos que la habitan. Son un cosmos aparte en que se dan conexiones entre

⁶⁴ *PsFI*, p. 43.

⁶⁵ *Loc. cit.*

⁶⁶ *Loc. cit.*

signos que sólo surten efecto dentro de ese mundo, y sin embargo no se dan de forma arbitraria. Se constituyen mediante un proceso estructural basado en un principio ordenador, el cual organiza los elementos bajo un sentido que sólo surte efecto dentro de ese micro-universo especial que es el símbolo. Cassirer considera lo simbólico como una actividad constante de significación de la realidad que tiene a los signos como su materia prima. Esa misma actividad informa los datos sensibles con una energía espiritual que los fija en una imagen constante, diferenciada de lo caótico que resulta el mundo de la sensibilidad. Así, el símbolo es lo que caracteriza la actividad humana, pues media su acercamiento y comprensión de lo real.

Los signos son los elementos que constituyen las formas para constituir su propio universo específico. Ellos son un “órgano esencial y necesario”⁶⁷ del pensamiento, lo que significa que no son medios mensajeros de contenidos acabados en el pensamiento sino que constituyen ese mismo pensamiento, lo determinan conceptualmente. El signo resulta ser la primera prueba de objetividad en el entendimiento, pues cohesiona el flujo de los contenidos de la conciencia siguiendo el principio fundamental del conocimiento que dice que “lo universal sólo puede captarse en lo particular, mientras que lo particular también puede pensarse sólo en relación a lo universal”.⁶⁸ Particulariza fenómenos impulsado por el influjo del espíritu camino a conseguir su objetivación. Si la forma ideal del espíritu se expresa mediante la conjunción de signos, la función espiritual se realiza sólo en la esfera de lo sensible; teniendo en cuenta que la función determina el objeto y la dirección de la forma del espíritu, atinamos a captar que ella es anterior a la creación de los signos que estructuran la forma, y que por ello se avoca al campo inmediato de lo sensible.

⁶⁷ *PsFI*, p. 44.

⁶⁸ *PsFI*, p. 45.

El influjo de lo sensible en el entendimiento parece imponer una pasividad receptiva la cual provocaría, en todo caso, una reacción a las impresiones. Pero cuando se lo enmarca dentro de la constitución de la función espiritual adquiere la capacidad de acción. Esta se delata en la expresión –contraria a la impresión– de un mundo de imágenes dominado por una ‘sensibilidad espiritual’, la cual responde a la ‘función simbólica de la conciencia’. La conciencia contrapone su unidad ya establecida e imprime su forma unitaria a la diversidad del flujo de lo sensible. Así, mediante los signos, las impresiones se mantienen; y lo que le inyecta duración a lo fluctuante es la significación ideal con que el espíritu discrimina y determina lo individual en la forma del signo. Estos son la evidencia de la libertad que tiene la conciencia para reproducir los contenidos que llegan a ella. Como se ha ido puntualizando, esta reproducción no es pasiva, pues en este caso se reproduce el contenido pero en un nuevo grado reflexivo. A los signos es posible volver pues se los identifica con un significado establecido por la conciencia impregnada del influjo del espíritu; y a partir de ellos es posible la estructuración de los universos simbólicos que son las formas de expresión espiritual.

1.4.8. La experiencia

Las esferas de lo objetivo y de lo subjetivo, en su interrelación, configuran el mundo de la experiencia de los seres humanos. Preguntando por los límites de lo que pertenece a la actividad del entendimiento humano y lo que corresponde al mundo, se expresa el problema mismo del conocimiento en términos de cómo y qué podemos conocer. Sin embargo no son esferas completamente separadas con un contenido determinado, más bien funcionan como una contraposición conceptual que se define “en el proceso del conocimiento y con arreglo a

los medios y condiciones del mismo”.⁶⁹ Otra vez, es siguiendo su proceso que se pueden demarcar los territorios de ambas esferas; y como el signo es un órgano esencial del pensamiento y el elemento estructural de las formas de comprensión del mundo, él también contiene esta problemática.

El signo tiene algo de interno y algo de externo; delata una energía espiritual que se objetiva. El signo utilizado para identificar un contenido ya no pertenece sólo al mundo de la interioridad, sino que se comparte exteriormente, se ofrece al mundo de los objetos para tratar de comprenderlo y estructurar un universo simbólico específico a partir de ellos. Funciona como un medio, una síntesis entre el yo y el mundo: al gritar en un acantilado la palabra ‘yo’, esta fue enunciada por mi persona, pero al escucharla en el eco logro captarla como algo ajeno que de igual modo puedo identificar pero que no me pertenece sino que se establece en el universo simbólico del lenguaje que utilizo y que logro reconocer. Del mismo modo el arte, la religión, el mito y el conocimiento científico, en el desenvolvimiento de sus signos y la dirección que buscan seguir para explicar sus objetos, desplazan las cercas que delimitan lo subjetivo de lo objetivo. Sus objetos son distintos así como la manera en que son configurados por el impulso espiritual interno que los mueve; por tanto la síntesis de la experiencia es diversa en cada forma, pero válida.

1.4.9. Significación espiritual

Parte esencial para la fundamentación de las formas simbólicas es resolver cómo un contenido sensible aislado puede portar una ‘significación’ espiritual universal. El problema del signo no se resuelve acudiendo a una energía espiritual que dinamiza la actividad

⁶⁹ *PsFI*, p. 50.

reproductiva del entendimiento. Para garantizar la aprehensión objetiva de los fenómenos tenemos que analizar lo que sucede en la conciencia al momento de imprimir su unidad a la variedad de funciones que producen otra variedad de formas espirituales.

Cassirer propone que “lo que inmediatamente es pasa ahora completamente a segundo término frente a lo que medianamente logra e ‘indica’”.⁷⁰ Es decir, a lo que se presta atención es a los indicios que los signos dan, no sólo de los contenidos sensibles que reproducen sino también de su referencia a una totalidad –que no puede ser de carácter trascendental ni tampoco material–. Dicha totalidad es la de la conciencia, la cual les concede un sentido de tipo cualitativo: su cualidad es la de guardar relación con el todo de la conciencia a base de relaciones más fundamentales, que forman ‘modalidades’ de enlace “autónomas y particulares”.⁷¹ Estas últimas pueden ser la de yuxtaposición, sucesión, cosa-atributo, y causa-efecto, y son cualidades de la conciencia que se interrelacionan gracias a una síntesis de tipo superior.

La manera en que se entienda la universalidad, respecto de su principio metódico de demostración, permite dar cauce a la comprensión de cómo un principio originario permite el desarrollo de todo un conjunto de formas particulares. Una forma de universalidad es la analítica, la cual unifica la multiplicidad en un concepto y la subordina a leyes fundamentales determinadas. La otra forma de universalidad propone que existe un principio metódico que impone, en cada forma, ‘un’ punto de partida y ‘un’ punto final que se hallan conectados y conciliados en su demostración ‘sintético-deductiva’. Estos punto de partida y punto final están contenidos en la relación o enlace que se genera en la conciencia, la cual los refiere a un conjunto funcional específico.

⁷⁰ *PsFI*, p. 54.

⁷¹ *Loc. cit.*

Esas relaciones tienen distintas cualidades que varían dependiendo del contexto formal al que se adhieren. Por ejemplo, el contenido del tiempo –que responde a la cualidad de sucesión– en la física es uno muy distinto al del tiempo musical; aun así ambos mantienen la unidad de denominación y la unidad de significación: ambos responden a la relación de uno-tras-otro. Se distinguen entre ellos por su cualidad y por el sistema total en que se encuentran insertos.⁷² Esto quiere decir que todo contenido de conciencia derivado de un tipo de relación específica, cuando se establece en un conjunto funcional significativo, expresa los otros contenidos que lo acompañan en dicho conjunto: “cada ser individual de la conciencia sólo se distingue justamente si en él es simultáneamente puesta y representada en cualquier forma la totalidad de la conciencia”.⁷³ Por lo que hallamos que en cuanto a la distinción entre el elemento y la relación, y entre el contenido y la forma, estas se determinan recíprocamente en la conciencia.

Las unidades fundamentales de relación son las de espacio, tiempo y enlace objetivo. El espacio no es considerado un receptáculo ya establecido donde se introducen objetos en una ubicación específica. Sucede, en cambio, que “en cada elemento, en cuanto lo establecemos como espacial, ya está establecida una infinitud de posibles ‘direcciones’ y que sólo la suma de estas direcciones constituye la totalidad de la intuición espacial”.⁷⁴ La individuación de elementos en la intuición espacial no puede desligarse de ser incluida dentro de una espacialidad mayor en donde se relaciona con otros elementos. Funciona como un primer plano que nos muestra los rasgos de lo que pronto adivinamos como un objeto delimitado, el enfoque va alejándose y con ello notamos un fondo y la agregación de un

⁷² *PsFI*, p. 58.

⁷³ *PsFI*, p. 59.

⁷⁴ *PsFI*, p. 62.

espacio que contiene otros elementos situados a un lado, detrás o frente al primer objeto; la posición individual está dada por el sistema de posiciones en que se adscribe, unificando la espacialidad de la conciencia.

Con respecto al tiempo, en lugar de establecerlo como un absoluto que imprime temporalidad a las cosas, lo considera como una intuición que organiza las direcciones del curso temporal mediante el 'antes', el 'ahora', y el 'después'. En este caso el establecimiento del ahora no puede indicar un estado de cosas que se mantiene. Funciona, más bien, como un límite entre lo que acaba de pasar y lo que va a pasar, siendo que, cuando se establece, expresa la dirección del curso temporal de donde proviene y hacia donde va, concretando la unidad temporal de la conciencia.

El último caso de relación se da con el enlace objetivo. Tiene que ver con la aprehensión de las cualidades de las cosas, la cual no puede ser, solamente, un estado interno de la conciencia pues se dedica, también, a un aspecto externo de la misma. Son cualidades objetivas cuyo enlace con la conciencia ha de establecerse mediante una función que ya implica, en su dirección, "el punto de vista de la 'cosa' y sus 'atributos'".⁷⁵ Sin este enlace objetivo las cualidades de los objetos de la realidad serían meros etiquetados con categorías de la conciencia. Pero de inmediato vemos que esto sería imposible, pues la delimitación de los objetos, por medio del enlace objetivo de la conciencia, les concede la cualidad de ser una cosa con atributos. Así se concreta la unidad objetiva de la conciencia, enlazando los contenidos internos con los objetos externos.

Cassirer resume el tema de las relaciones fundamentales de la conciencia en la siguiente cita: "en el establecimiento de lo individual opera ya un esquema fundamental

⁷⁵ *PsFI*, p. 64.

general que sólo se va llenando con contenido siempre nuevo a medida que progresa nuestra experiencia acerca de la ‘cosa’ y sus ‘atributos’”.⁷⁶ Es decir, que establecer un elemento implica establecer la estructura y la forma en donde se encuentra ubicado junto con los demás elementos; el contenido de la forma se va adquiriendo por medio de la experiencia del yo con el mundo objetivo de las cosas y sus atributos.

Es todo acerca de los pormenores del proyecto de las formas simbólicas propuesto por Cassirer en la introducción al primer tomo de la *PsF*. Me dispongo a exponer brevemente cada forma especial desarrollada a lo largo de los restantes tomos y gran parte de su obra.

⁷⁶ *Loc. cit.*

Capítulo 2. El sistema de las formas simbólicas y el arte en la cultura

2.1. La preñez simbólica

Antes de continuar con el desarrollo de las formas simbólicas propuestas por Cassirer, quisiera abrir un breve paréntesis para explicar un concepto importante en el desarrollo de la filosofía de las formas simbólicas: ‘preñez simbólica’. Este se desarrolla de manera muy concreta hasta la segunda parte del tercer volumen de la *PsF*, sin embargo me parece pertinente introducirlo anacrónicamente –con respecto a la publicación consecutiva de los tres tomos– para ayudar a la comprensión de los objetivos de su sistema simbólico.

Por preñez simbólica, dice Cassirer, “ha de entenderse el modo como una vivencia perceptual, esto es, considerada como vivencia ‘sensible’ entraña al mismo tiempo un determinado ‘significado’ no intuitivo que es representado concreta e inmediatamente por ella.”¹ Su singularidad consiste en proponer que es posible rastrear una significación anterior a la intuición y que es, por tanto, inmediata en nuestro contacto con las cosas. De este modo, la vida del ser humano se encuentra en todo momento cargada de sentido, pues en su desarrollo ha aprendido a asociar cosas con formas y figuras que, de algún modo, guían la comprensión de lo novedoso e inclusive lo desconocido.

El mundo perceptivo del ser humano es creado gracias a que los contenidos particulares obtienen funciones significativas más diversas, permitiendo la apertura de la conciencia a campos más amplios de interpretación de los elementos sensibles. La experiencia, por tanto, se vuelve más rica en cuanto se van formando más conjuntos significativos repletos de elementos con significados particulares. Esos conjuntos tienen un carácter formal en común, y es que “todos están articulados de modo tal que es posible el

¹ *PsFIII*, p. 238.

tránsito de cualquiera de sus momentos al todo, ya que la constitución de ese todo es representable y está representada en cada momento.”² Esta articulación se logra gracias a que el contenido de los elementos perceptivos no pertenece, unilateralmente, a la conciencia, y a que tampoco está impreso en los objetos materiales autónomamente, sino que se aloja en una red intermedia de sentido que se dispone a producir un significado.

Cassirer propone que todo contenido individual ‘habla’ y significa algo a la conciencia, es decir, le transmite un significado que permite integrarlo dentro de las estructuras significantes junto con los otros elementos. Esta no es una actividad recolectora o conjuntiva que recopile datos para acomodarlos en grupos de afinidades. El ejemplo de Cassirer es oportuno, pues muestra cómo una letra individual, cuando es ubicada dentro de una palabra –y está asimismo dentro de una oración–, no comunica un sentido inmediato perenne, sino que se la involucra con su contexto para obtener el significado general de la escritura. Esta estructura del lenguaje puede querer comunicar o caracterizar, cantar o poetizar, y sin embargo utiliza los mismos elementos –las letras– ordenados en un sentido específico con miras en su definida finalidad.

La función de síntesis es la que permite enlazar las percepciones, que son diversas y aisladas, en la conciencia. Esto gracias a los conceptos puros del entendimiento que las ordenan bajo un sentido determinado; los conceptos, al ser factores constitutivos de la percepción, permiten la interpretación de sus contenidos, ‘deletreando’ los fenómenos con el fin de leerlos como experiencias.³ De esta forma es que todo fenómeno entraña, en sí mismo, una multiplicidad susceptible de ser aprehendida bajo distintas estructuras significativas, no habiendo una jerarquía distintiva entre forma y materia. El peso recae en la función sintética

² *Ibidem*, p. 226.

³ Cfr. *Ibidem*, p. 227.

de la conciencia, la cual tampoco es pasiva ni solamente reproductora de los datos de la sensibilidad. La percepción, que “existe sólo en la medida en que toma determinadas formas”,⁴ se encuentra determinada por el sentido dictado por la función de síntesis. Cassirer dirá que “la percepción no es admitida posteriormente en esa esfera del significado, sino que parece haber nacido ya en ella. Ese entrelazamiento ideal, esa relación que el fenómeno perceptual dado aquí y ahora guarda respecto de un todo con sentido, es lo que queremos designar con la expresión ‘preñez’.”⁵

El ejemplo paradigmático de Cassirer para ilustrar la preñez simbólica es el de una línea trazada sobre una superficie. Esta podemos percibirla como una línea con palpitación, con subidas y bajadas de humores que se comunican gráficamente. Con un interés matemático, esos humores lineales se ignoran en favor de su sentido geométrico como representación gráfica de una función trigonométrica, por ejemplo. Tomando la línea en un sentido mitológico, ella delimitará las esferas de lo sacro y lo profano, al tiempo de poseer efectividad mágica en la interacción con ella. Una visión estética se fijará en ella atendiendo sus formas dentro del espacio delimitado del cuadro. En cada forma de ‘visión’, la línea discrimina entre una gran cantidad de sentidos decantándose por uno solo, el cual está sujeto a leyes internas de su estructura significativa en relación con otros elementos semejantes que forman un tipo específico de representación; el espacio en que se trazó la línea puede ser un soporte o un esquema donde la misma línea obtendrá distintos valores perceptivos: “Su pura visibilidad nunca es pensable fuera e independientemente de una forma determinada de ‘visión’.”⁶

⁴ *Ibidem*, p. 229.

⁵ *Ibidem*, p. 239.

⁶ *Ibidem*, p. 236.

Cassirer concluye sus sintética explicación de la preñez simbólica estableciendo que “toda percepción entraña un cierto ‘carácter direccional’ en virtud del cual señala más allá de su aquí y ahora.”⁷ Impregnando, así, de un sentido simbólico todo acercamiento con el mundo, en el que los elementos particulares de la sensibilidad se determinan por el orden que los aprehende.

2.2. El lenguaje

La concepción del lenguaje de Cassirer cancela la plena identidad entre el objeto y la palabra, pues esta no llega a expresar la naturaleza de las cosas mediante signos representativos de dicha esencia. Su conexión sí es representativa pero, más que ser el camino develador de un mundo ya establecido, expone “una determinada significación mediante un ‘signo’ sensible”.⁸ Por lo que se pone el acento sobre el aspecto espiritual activo que produce signos –en este caso palabras– para explicarse y delimitar el mundo de su experiencia; lo que no implica arbitrariedad al designar, puesto que, como se ha visto, dicha actividad espiritual tiene su base en una función universal de expresión humana.

Este trabajo sobre el lenguaje es contemporáneo de lo que en la historia de filosofía se considera el ‘giro lingüístico’, es decir, una filosofía interesada en la relación entre las cosas y el lenguaje en la formulación de proposiciones sobre el mundo y, por ende, sobre su estudio científico y filosófico. Sin embargo, el acercamiento de Cassirer es muy distinto: considera que la excesiva atención al lenguaje, además de dotarlo de cierta primacía, por eso mismo la volvía una visión unilateral.⁹ Jean Michael Krois menciona que “desde el principio,

⁷ *Ibidem*, p. 240.

⁸ *PsFI*, p. 92.

⁹ Cfr. Krois, J. M., “The priority of “symbolism” over language in Cassirer’s philosophy”, p. 9.

el interés de Cassirer por el lenguaje se relacionaba con su uso real, particularmente con la manera en que éste funciona como una *Lebensform* y como un proceso cognitivo.”¹⁰ Esta consideración de la ‘forma de vida’ como una función del lenguaje lo dota de una autonomía respecto de sus compromisos con el saber científico. Es decir, que aunque su primacía pareciera justificarse por el uso que otras expresiones humanas hacen de él –la poesía, el discurso científico, las sagradas escrituras–, la función de lenguaje responde a otros fines distintos de tales esferas.

Si, como comenta Krois, “la filosofía de las formas simbólicas fue la manera de Cassirer de evitar todo psicologismo al tiempo de considerar la experiencia concreta”,¹¹ el lenguaje se sitúa como una forma primera de “categorización en términos de cosas”¹² anterior a la conceptualización, y, por eso mismo, aún cercana a lo inmediato.

Para el lenguaje, entonces, su principal elemento es el fonema, el cual articula un mínimo sonido que expresa un impulso sensible específico. El recurso onomatopéyico es el principio de la formulación fonética, pues es la forma inmediata de reacción a las circunstancias de la vida que produce un sonido específico para cierta emoción específica. Estos son signos emotivos e irreflexivos que, tras su repetición y posterior captación, pueden llegar a establecerse como signos fonéticos. Cassirer escribe que “sólo mediante las intuiciones del ‘espacio’, ‘tiempo’ y ‘número’ puede el lenguaje llevar a cabo su función lógica: la configuración de las impresiones en representaciones”.¹³

En los albores del lenguaje, la conexión que las palabras guardan con las cosas es casi inmediata, por lo menos en la designación pues, aunque ya estén mediadas por un proceso

¹⁰ *Ibidem*, p. 11. [Traducción es mía.]

¹¹ *Ibidem*, p. 13. [Traducción es mía.]

¹² *Ibidem*, p. 11.

¹³ *PsFI*, p. 181.

significativo, aún intiman con el mundo tan cercanamente que pueden identificarse; parece que el signo es inamovible de la cosa que designa y que cuando se lo enuncia esta última tiene que encontrarse presente. Pero más que una completa identificación o mero designio, la palabra expresa operaciones espirituales que responden a la esfera de lo interno o de lo externo. Como Cassirer lo dejó establecido, a partir de la crítica idealista que hace del conocimiento, no se parte de la división tajante entre lo objetivo y lo subjetivo, sino que durante la síntesis de la experiencia es como se van diferenciando una esfera de la otra.

Ya no basta considerar, pues, la unilateralidad del efecto del mundo sobre la percepción sensible y la reacción de esta última; habría que agregar la actitud y voluntad de la conciencia que imprime temporalidad –en su modalidad de duración– a los signos elaborados impulsivamente. Un primer momento de la duración de los signos emotivos se encuentra en lo que Cassirer llama la permanencia voluntaria en una imagen: actividad reflexiva de la conciencia que se guía por el principio de descomposición, combinación y ordenación de las representaciones que se forman a partir de la sensibilidad.¹⁴ El segundo momento no responde sólo a la onomatopéyica de la reacción sino que se haya mediado por la reflexión y la designación; así, los sonidos que se emiten ante tal situación y estado de ánimo o ante ciertas cosas o elementos del paisaje, derivan en partículas fonéticas que se articulan en nuevas unidades significativas: las palabras. Y así se van deslindando de fijar objetos o impresiones, pues “la secuencia de sonidos cualitativamente graduados sirve para expresar una relación pura”,¹⁵ en este caso la de secuencialidad temporal.

La intuición espacial permite comenzar a relacionar cosas que no sólo responderían a la indicación de su actualidad sino a un entramado de ubicaciones y direcciones con respecto

¹⁴ *PsFI*, p. 118.

¹⁵ *PsFI*, p. 174.

a un punto de partida. Este punto de partida es el de la individualidad que señala y que ubica en el mundo los objetos que sabe externos a ella. La forma deíctica de designación no sólo hace notar que existe algo cuyo significado puedo recordar y al que puedo remitir cuando la ocasión lo demande, sino que establece situaciones, por ejemplo, ‘al lado’ o ‘en frente de mí’, primeramente, y ‘al lado de’ o ‘en frente de’, posteriormente. De esta forma es que se vuelve innecesaria la indicación a un objeto presente en el momento de su enunciación, y así el mundo del lenguaje se separa un poco más del mundo de las cosas.

El individuo que señala e indica los objetos es el ‘yo’ que los percibe y que se deja afectar por ellos: “La diferenciación de lugares se funda en la diferenciación de contenidos, del yo, tú y él por una parte, y la esfera de los objetos físicos por otra”.¹⁶ A partir de él es que se ordena espacialmente el mundo externo, individualizando objetos en el aparentemente caótico mundo de la sensibilidad y designándolos con palabras específicas. La palabra es “el modo subjetivo en que el espíritu humano procede a reunir sus ideas simples sensibles”,¹⁷ es decir que sintetiza un caudal ideal en una unidad sémica. Y esto gracias a la forma de la percepción misma que “entraña ya un factor formal que, completamente desarrollado, se manifiesta en la forma de la palabra y del lenguaje”.¹⁸ Gracias a esta forma perceptiva se pueden establecer las bases de un lenguaje que no va a abarcar la totalidad del universo pero que lo quiere expresar. Así, la necesidad de una variedad de signos y palabras tantos como objetos existentes –para la explicación y el conocimiento del universo– está salvada, puesto que con una base alfabética bien delimitada para la construcción de palabras, y luego de oraciones –y estas en conjunto con los nexos y artículos–, el universo del lenguaje puede

¹⁶ *PsFI*, p. 186.

¹⁷ *PsFI*, p. 111.

¹⁸ *PsFI*, p. 126.

autonomizarse a manera de crear relaciones entre sus objetos ideales independientemente de su adecuación material.

Cassirer propone que el lenguaje es la primera ciencia de lo existente pues es la manifestación del impulso originario del conocimiento, el cual lleva lo complejo hacia lo simple y lo particular hacia lo universal en un mismo momento de concreción conceptual. Ubica la relación del lenguaje con la ciencia en el horizonte de un 'escepticismo del lenguaje', el cual lo entiende como un obstáculo para la edificación del conocimiento científico. Sin embargo, ante el hecho de que el lenguaje es el medio en que el pensamiento se expresa, ¿cómo puede considerárselo su obstáculo?. En ese sentido es que se debería diferenciar, entonces, la finalidad de ambas ramas, no subordinarlas la una a la otra: "Si el lenguaje es incompatible con el razonamiento científico, debe entonces reflejar un sistema de percepción y pensamiento que es verdadero en un sentido distinto al de experimentar los 'hechos' científicos."¹⁹

Así, la palabra, antes que ser concepto, puede objetivar las impresiones sensibles que recibe del mundo exterior: en la constitución de las esferas del yo y del mundo se demarcan los objetos individuales que permiten hablar de relaciones universales. De este modo la subjetividad del lenguaje es "un medio de conformación, de 'objetivación', de las impresiones sensibles":²⁰ establece la significación como la raíz material de las palabras y la relación formal como el cambio que puede tener aquella raíz. Por la influencia de esta relación formal, que ora es temporal, ora espacial o de número, es que no existe un lenguaje universal sino una gran diversidad de lenguajes: su base material es la misma, es decir, el

¹⁹ Ikonen, Sirkku, "Cassirer's critique of culture: Between the Scylla of Lebensphilosophie and the Charybdis of the Vienna Circle", p. 190. [Traducción es mía.]

²⁰ *PSFI*, p. 132.

mundo de las cosas; la función lingüística también, pues el espíritu genera signos fonéticos estables que derivan en palabras y oraciones que ordenan representaciones sensibles en la conciencia; y sólo la forma, en su desarrollo, es la que genera una diversidad de modos de entender el mundo, expresadas con sus signos y sonidos específicos, que responden a un estado espiritual singular de enunciación emotiva e ideal.

Estableciendo así el lenguaje como una forma espiritual que objetiva la experiencia en palabras, Cassirer continúa con la tarea de demostrar la genética del mismo. Hay que reconocer la estructura interna y su esencia –o forma–, que es lo “permanente y uniforme en la labor del espíritu para hacer del sonido la expresión de un pensamiento”.²¹ Su fuente principal son los estudios de Wilhelm von Humboldt acerca de las distintas lenguas y sus estructuras. Le resulta ejemplar la tarea que Humboldt llevó a cabo estudiando el lenguaje a partir de su forma específica, y no en referencia a otras ciencias o bajo la perspectiva de una lingüística general. Esto lleva a la investigación antropológica de la variedad de lenguas, con el objetivo de hallar los principios de relación que las conjuntan como el producto de un mismo impulso fundamental. Esos principios son los ya mencionados de tiempo, espacio y número, que se expresan en cada lengua de manera específica y que Cassirer indaga en un sinnúmero de fuentes bibliográficas, muchas de ellas provenientes del Instituto Warburg.

Es significativo que el primer tomo de la *PsF* lo haya dedicado al lenguaje, teniendo en cuenta su principal propósito, que es el de una teoría crítica del conocimiento. Parece que el lenguaje tiene un sitio privilegiado dentro del universo de las formas simbólicas por su mencionado primer impulso de objetivación relacionado con el conocimiento. Su utilización por parte de las otras formas simbólicas para dar cuenta de sus propias esferas de realidad

²¹ *Loc. cit.*

abona en tal consideración, pero, como bien menciona Krois, “la preocupación primaria de Cassirer no era la de mostrar la variedad de usos a que cada forma simbólica puede dirigirse para destilar su ‘esencia’”.²² Sin embargo, esto sólo es parte de la ‘lucha’ constante entre formas que caracteriza al sistema de las formas simbólicas, según Cassirer lo establece desde *El concepto de forma simbólica en la formación de las humanidades*.²³

2.3. Mito y religión

Ante este aparente privilegio concedido al lenguaje, que no jerarquía,²⁴ es interesante la información que Jean Michael Krois ofrece sobre la publicación del primer tomo de la *PsF*. Señala cómo en un facsímil de la portada del primer volumen que Cassirer envía a su editor, el título no menciona ‘forma simbólica’ en ningún momento.²⁵ Meses después aparece ya publicado el tomo con el título de *Filosofía de las formas simbólicas. El lenguaje*. El mismo Krois evalúa la situación del cambio de título haciendo referencia a que Cassirer ya había utilizado el término ‘forma simbólica’ en dos textos anteriores –en *Sobre la teoría de la relatividad de Einstein*, y en *El concepto de forma simbólica en la formación de las humanidades*–,²⁶ pero que la publicación del tomo sobre el lenguaje coincidía con el denominado ‘giro lingüístico’ que se daba paralelamente en la filosofía de la Escuela de

²² Krois, J. M., *Op. cit.*, p. 11.

²³ Cfr. *supra*, cap. 1.3., pp. 25-26.

²⁴ Comprendiendo que, aunque se haga un estudio aparentemente progresivo de las formas simbólicas desde lo básico hasta la conformación del conocimiento científico, Cassirer busca evitarlo recalando que su interés es el de dotar a todo el universo expresivo de un carácter riguroso para su estudio como objetivación de una experiencia. Así, si se parte del lenguaje en su forma fundamental, se pasa al mito, a la religión, al arte y a la ciencia, no es por razones jerárquicas de consecución del objeto sino por mostrar cómo, ante cierto desarrollo de la forma, esta puede autonomizarse en busca de su propia esfera bien delimitada y diferenciada; es el caso del lenguaje científico, el cual establece su propio lenguaje y que, al mismo tiempo que lo estrjuuuuuuuunmjjjj5atifica en axiomas y conceptos base, mira más allá del funcionamiento del lenguaje coloquial.

²⁵ Krois, J. M.. *Op. cit.*, pp. 12-13. El título leía: “Fenomenología del conocimiento: Características fundamentales para una teoría de las formas mentales de expresión. El pensamiento lingüístico”.

²⁶ *Loc. cit.*

Viena. Su interés, por tanto, estaba en tales discusiones, como lo delata el contenido de *El concepto de forma simbólica en la formación de las humanidades*.²⁷

Krois dedica su texto a demostrar que el influjo de la biblioteca de Aby Warburg sobre el proyecto de la *PsF* fue decisivo para su desarrollo posterior. Principalmente por la consulta de un vasto material antropológico acerca de diversas materias, el cual proveyó a Cassirer de distintas perspectivas acerca de la cualidad expresiva –más cercana a la acción– de las formas mitológicas de diversos pueblos. Esto ayudó a que se percatara de la existencia de una esfera anterior a las funciones de referencia y reproducción, basada en la percepción de las cualidades expresivas de las cosas.²⁸ Ellas podrían guiar la acción sin ser, por un lado, una simple reacción ni de necesitar, por otro lado, un ulterior signado en palabras. Aun así, las formas del mito y del lenguaje guardan un estadio en común, tal como lo menciona Ashley Montagu: “Esa transición desde un mundo de la acción y la efectividad hacia el mundo de la representación objetiva sólo comienza a manifestarse, en la humanidad, en una etapa en que coincide con cierta fase del desarrollo del lenguaje.”²⁹

En el segundo tomo de la *PsF*, pues, Cassirer buscó elaborar una ‘crítica de la conciencia mitológica’, la cual tendría su comienzo en la esfera de lo que llama ‘intuición mítica’. Se distingue de la intuición sensible en que se encuentra con lo inmediato, es decir, sin una “elaboración teórica de lo ‘dado’”: es un mundo de “potencias y fuerzas mitológicas”.³⁰ Cassirer se posiciona en contra de las concepciones que consideran al mito como una mera ilusión, como subjetividad amorfa e impulsiva o inclusive algo lindante con

²⁷ Cfr. *supra*, cap. 1.3., pp. 15-18.

²⁸ Cfr. Krois, J. M. *Op. cit.*, pp. 18-19.

²⁹ M. F. Ashley Montagu, “Mythological Thinking”, en *The Philosophy of Ernst Cassirer*, p. 363. [Traducción de las citas de este artículo es mía.]

³⁰ *PsFII*, p. 13.

el no-ser. En lo que concierne a la disputa entre filosofía y mitología, dice que la primera delimita su campo y fija su misión sólo después de ‘ajustar cuentas’ con la primera. Montagu abona dentro de esta relación: “... dado que el conocimiento de un mundo de cosas o de propiedades empíricas fue precedido por un mundo caracterizado por poderes y fuerzas míticas, y desde que la filosofía temprana extrajo sus poderes espirituales y creó su perspectiva sobre las bases de esos factores míticos, considerarlos es de clara importancia.”³¹ La filosofía no se encuentra, entonces, con un mundo fenoménico inmediato sino con uno ya transformado por la mitología; al mismo tiempo que el mundo se le da a la conciencia como “un conjunto de potencias e influjos mitológicos”,³² antes que como un mundo de objetos con propiedades ya identificables. Cassirer juzga que el mito, en su especificidad, se atiene a representar el devenir y no a lo que permanece idéntico. De esta manera se deja de pensar que el mito sólo se ocupa de productos o contenidos materiales, y más bien toma lugar como una forma de comprensión del mundo, ejerciendo una función específica.

La filosofía crítica tiene que buscar la esencia de la mitología misma, su objetividad peculiar. Por lo que Cassirer se propone comenzar con una fenomenología crítica de la conciencia mitológica donde el sujeto de esta investigación no sea ni lo divino –hecho metafísico originario– ni la humanidad –hecho empírico originario–, sino “el espíritu en su pura actualidad, en la multitud de sus modos de configuración y [...] la norma inmanente que sigue cada una de ellas.”³³ Y lo sitúa dentro de un proceso cultural en donde se desarrolla y encuentra expresión, porque el mito, más que sólo creación de objetos y narración de orígenes, es una configuración cultural entera que guía la vida de las distintas sociedades.

³¹ M. F. A. Montagu, *op. cit.*, p. 367.

³² *PsFII*, p. 17.

³³ *PsFII*, p. 32.

La unidad del mito se encuentra en la unidad de una esfera cultural histórica que la función de sus mitos demuestra. Esta es trasladada desde afuera hacia dentro, es decir desde la unidad de lo real inmediato hacia la unidad espiritual del individuo. Como el mito no se circunscribe a una esfera determinada de objetos o acontecimientos, necesita de “las más diversas potencias espirituales como órganos [para representar un] ‘punto de vista’ unitario de la conciencia desde el cual la ‘natura’ y el ‘alma’, el ser ‘exterior’ y el ‘interior’ aparecen en una nueva configuración”.³⁴ Aún no se distingue entre un yo consciente y los objetos de su creación, pues el mito se encuentra “en el *umbral* del proceso espiritual destinado a delimitar ‘yo’ y ‘mundo’”.³⁵ La significación del mundo no separa entre las cosas y su signo: “El mundo mítico [...] es ‘concreto’ [...] porque en él se confunden indiferenciadamente ambos factores, el factor cosa y el factor significado, porque están fundidos, ‘concretizados’ en una unidad inmediata.”³⁶ Se erige una barrera frente al mundo de la ‘impresión sensible pasiva’ caracterizada por el poder activo y creativo del signo.

Esto es lo que permite identificar la singular función de esta forma espiritual. Aquí el signo actúa de una forma viva y activa, como una actividad natural y no como creación consciente: “... esta creación todavía no posee en sí misma el carácter de un acto libre, pero aún tiene el de una necesidad natural, la naturaleza de cierto ‘mecanismo’ físico.”³⁷ Su actividad concretiza el objeto con su significado, impregnándolo de espiritualidad; en un mismo movimiento se supera lo dado para inmediatamente volver a ello, pero ya bañado de espíritu. El contacto con la realidad, por tanto, ya se encuentra mediado pero no por una red de objetos estables, sino por una conciencia que percibe como unificado el ‘caos’ de las

³⁴ *PsFII*, p. 40.

³⁵ *PsFII*, p. 45.

³⁶ *Loc. cit.*

³⁷ M. F. A. Montagu, *Op. cit.*, p. 373.

impresiones y de las cosas del mundo: “Todo el comienzo del mito, especialmente toda concepción mágica del mundo, está impregnado por esta creencia en la realidad objetiva y en la fuerza objetiva del signo”.³⁸ Lo mitológico, entonces, ocurre en la conciencia, es decir, ‘acaece’ pues no tiene realidad como ‘representación’ dentro de la conciencia. De este modo es como se le vive a manera de una realidad objetiva, como una forma de vida que atraviesa nuestro acercamiento al mundo.

Los objetos de esta conciencia se dan sólo como contenidos reales, como una presencia cuya intensidad “impresiona a la conciencia y se apodera de ella”.³⁹ Por tanto no diferencia entre objetos y todo, no hay momento de pausa que distinga entre lo ‘representado’ y lo ‘real’; no se ejerce una reflexión que ordene y distinga objetos en la vivencia, sino que esta última es pura actividad. Montagu dice al respecto: “Ellos no son tanto reacciones a impresiones, que se ejercen desde fuera sobre el espíritu, pero son actividades espirituales mucho más reales.”⁴⁰ Con respecto a la significación, esta se lleva a cabo no en el pensamiento sino en la aprehensión de un significado emotivo transformado en una cosa, haciendo del mundo una totalidad real bañada en significado donde todo objeto está en un mismo plano del ser, sin jerarquías.

Su causación no sigue un criterio de temporalidad sino de “transformación entre formas de existir individuales y concretas”,⁴¹ pues su naturaleza se transmite materialmente cuando algo cesa de existir o perece. Esto se explica por el carácter real de la actualidad, el cual define las relaciones de los objetos y los conjunta, por ejemplo, por semejanza, por coincidencia espacio-temporal o por contacto. Las fuerzas y la idea de lo divino rigen la

³⁸ *PsFII*, p. 45.

³⁹ *PsFII*, p. 59.

⁴⁰ M. F. A. Montagu, *Op. cit.*, p. 373.

⁴¹ *PsFII*, p. 81.

posible jerarquía que existe en la forma mitológica, asignando a ciertos espacios mayor sacralidad o una significación más cercana a lo divino que a otros; las causas y los efectos nada tienen que ver cuando el mito explica al mundo.

Cassirer define la unidad de la siguiente manera: “Todas las cosas que llegan a entrar en ‘contacto’ en sentido mitológico –ya sea que este contacto sea espacial o temporal, consista en una similitud, por remota que sea, o bien en la pertinencia a una misma ‘clase’ o ‘género’– dejan fundamentalmente de ser múltiples y heterogéneas para constituir una unidad substancial de esencia.”⁴² Así se erige un mundo de lo existente y actual donde la intuición, junto con sus formas puras, no ejercen de fundamentos para lo mitológico, y donde tampoco se sintetizan en una unidad de lo diverso que lo contenga, más bien se da la coexistencia de objetos y la sucesión de eventos que determinan la vida.

Para Cassirer, “el mito es, desde sus comienzos, religión potencial”,⁴³ y el paso decisivo del mundo mítico al mundo religioso se da cuando, de la unidad sustancial de la armonía de la vida, se desprende el yo individual en busca de su propia unidad. La diferencia se encuentra en los fines que establece esta nueva forma, que ya no se contenta con la aceptación de la realidad concreta e inmediata de la acción sino que busca establecerse dentro de una nueva esfera de la vida donde el ser humano se distingue de los animales y las plantas gracias a la confianza que cultiva en sí mismo. El germen de dicha confianza Cassirer lo encuentra en la magia, donde se demuestra una actitud no de postración sino del ejercicio de la voluntad que surte efecto en la realidad, en donde también se lleva a cabo una cooperación entre fuerzas humanas y sobrehumanas.⁴⁴

⁴² *PsFII*, p. 93.

⁴³ *AF*, p. 135.

⁴⁴ Cfr. *AF*, p. 139 ss.

De esta forma es que Cassirer se opone a concepciones sumisas que ven en la docilidad ante las leyes el germen de un sentimiento religioso. Como el tránsito del mito a la religión es un paso del mundo mágico al de la moralidad, cabe el pensamiento de que este último sea una legislación, una limitación a las potestades del primero. Sin embargo, ocurre que más bien lo religioso surge de un estado espiritual específico que busca reagrupar la realidad con base en un nuevo protagonista, el yo: “Cuando la mirada se eleva más allá de la esfera de la vida hasta la de la acción moral, más allá de la esfera biológica hasta la esfera ética, la unidad del yo adquiere primacía sobre la representación substancialista o semisubstancialista del alma”.⁴⁵

Lo religioso opera con el ritual, de manera similar al mito, recurriendo al respeto de espacios y objetos sagrados. Pero el factor agregado de lo individual le confiere una suerte de responsabilidades al yo, que ahora abandona la esfera efectiva de lo circunstancial para actuar, de manera proactiva, en el mantenimiento del culto y en la conciliación propia con lo divino. De esta forma es que puede haber dioses funcionales que responden a la bienhechura de un oficio o actividad, al tiempo que se pueden personificar dioses con características humanas que respondan a ideales espirituales específicos del querer-ser humano. La religión, entonces no es sólo es la expresión de ideales éticos, sino que “contiene una cosmología y una antropología; contesta a la cuestión del origen del mundo y de la sociedad humana; de este origen deriva los deberes y obligaciones del hombre”.⁴⁶ Es decir que se forma un nuevo universo de acción humana que responde a la normación de su actividad con vistas a cumplir el deber divino que le impone su mejora. A diferencia del mito, lo religioso delata la importancia de las fuerzas morales para ir a lo divino a través de la justicia y no mediante la

⁴⁵ *AF*, p. 210.

⁴⁶ *AF*, p. 145.

magia;⁴⁷ es un mundo de normas que guía al espíritu hacia su unidad en la nueva esfera del yo y el alma.

Si para Cassirer el mundo del mito “consiste, mucho más, en acciones que en meras imágenes o representaciones”,⁴⁸ para la religión, en cambio, la permanencia adquiere principal importancia. En el contraste existente entre lo divino y lo humano, y entre las limitaciones de este último, tiene que encontrar el modo de mantener algo cercano a la ‘duración ilimitada del yo’, “que no puede alcanzar y realizar [...] sino mediante la materialización arquitectónica y plástica, en la visibilidad intuitiva del espacio”.⁴⁹ Los objetos del culto religioso tienen, en su manufactura, algo de humano debido a un afán de alcanzar o de ser aceptados por lo divino. Así, ya no sólo representa la unidad existencial de seres y entes en la tierra.

Por último, para Cassirer, los ideales éticos de las religiones pueden cambiar con el tiempo, “pero el principio que se halla en su base, la actividad simbólica como tal, permanece la misma.”⁵⁰ De este modo es que la forma religiosa, en su historicidad, se mantiene fija en el mismo fin: el de guiar la moral humana adecuada a su contexto, respondiendo al afán espiritual de unificar al yo humano –su alma– con lo divino del universo.

2.4. Ciencia y concepto

La forma específica del saber conceptual y del conocimiento científico tiene una relación especial con la del lenguaje, puesto que se sirve de las designaciones lingüísticas para caracterizar su propio universo con alcances y límites preestablecidos. Es posible pensar que

⁴⁷ Cfr. *AF*, p. 154.

⁴⁸ *AF*, p. 123.

⁴⁹ *AF*, p. 210.

⁵⁰ *AF*, p. 115.

lo que sucede dentro de esta forma es una mera expansión de los alcances del lenguaje, el ahora se volvería estático con el afán de cimentar una esfera definida de análisis o estudio de la realidad. Sin embargo, más que la expansión de una forma ya establecida, lo que se da es una diferencia de orden cualitativo: el lenguaje fija sus fines en la denominación del mundo y multivocidad del nombre, y el conocimiento, en cambio, opta por la determinación de objetos y la univocidad del concepto.⁵¹ Ikonen introduce una distinción más elemental, que tiene que ver con la base de elementos en que se fundan las ciencias naturales y las ciencias culturales: las primeras se basan en la percepción de cosas mientras que las segundas lo hacen en la percepción de expresiones, es decir, en la percepción del sentido.⁵² En esa distinción entre ‘cosas’ y ‘sentido’ se elabora una barrera infranqueable entre la caracterización del mundo que signa el lenguaje y la conceptualización de objetos que lleva a cabo la ciencia.

Por otro lado, la relación que guardan la ciencia y el mito es la de compartir sus categorías fundamentales, interpretándolas y empleándolas de manera diferente.⁵³ Ejemplo de ello es la idea de causa, que en el mito es transformativa –las cualidades y la naturaleza, se suceden y se transmiten entre existencias individuales cuando una desaparece–, mientras que en el pensamiento científico es efectista –que suceda algo tiene su explicación en un retroceso temporal hacia lo que lo provocó–.

La tendencia del conocimiento está guiada, entonces, al establecimiento de objetos que puedan analizarse bajo ciertas coordenadas que permiten abandonar el mundo de lo inmediato y de lo simplemente designativo. Y dicho análisis sólo es posible si existe un yo que perciba la realidad desde la unidad del objeto, es decir, que su acercamiento con lo real

⁵¹ Cfr. *AF*, p. 30 ss.

⁵² Cfr. Ikonen, S., *op. cit.*, p. 193.

⁵³ Cfr. Verene, D. P., “Metaphysical Narration, Science, and Symbolic Form”, p. 118.

se encuentre mediado por la delimitación de objetos de estudio que delaten características calculables y medibles a partir de parámetros preestablecidos. Así se establece que las cualidades sensibles, lo que recibimos de los objetos, no son características intrínsecas a este, sino el modo como el objeto actúa sobre el organismo que percibe. Son meros signos que no forman parte de la imagen objetiva del mundo natural. La mediación simbólica caracteriza esta forma del conocimiento que se encuentra cada vez más alejada de lo concreto; sus elementos estructurales son “representaciones simbólicas que deben corresponder a aquellos [los objetos] sobre la base de determinados supuestos teoréticos que el observador acepta como verdaderos y válidos”.⁵⁴ Donald Phillip Verene expande esta idea cuando dice que, “en la ciencia así entendida, la conciencia se vuelve la dueña consciente y deliberada del símbolo del poder para construir el mundo mediante símbolos. El conocedor se vuelve el dueño del objeto.”⁵⁵ En ello se basa dicha adecuación supeditada a la teoría del objeto con su signo.

Con respecto al estatus de lo empírico, para el conocimiento éste sólo es pura materia sin interés cuando no se halla “penetrado por la conceptualización matemática” ni “determinado por las intuiciones puras del espacio y el tiempo, por los conceptos de número, magnitudes extensivas e intensivas”.⁵⁶ El hecho de que el número sea un concepto tan fundamental estriba en que este es un producto de la espontaneidad del espíritu que se aleja tanto de su base material que, una vez constituido, sólo responde a relaciones simbólicas entre signos y clausura su universo en una suerte de red que cubre la realidad concreta. El fin de la ciencia es buscar y establecer un orden a partir de un principio definido de clasificación, el cual logra con la creación de una terminología fija y coherente que explica y delimita sus objetos.

⁵⁴ *AF*, p. 34.

⁵⁵ Verene, D. P., *op. cit.*, p. 120.

⁵⁶ *PsFIII*, p. 18.

En la forma simbólica del conocimiento se lleva a cabo un tipo de juicio cuyo significado es abstracto y se encuentra formulado en signos simbólicos. Estos signos funcionan como un índice de la realidad que puede tener distintos valores, distinta significación teórica y también distinta validez universal teórica, dependiendo del campo a que se dedique el estudio de determinada ciencia. Su función es plenamente simbólica, pues, como vemos, puede omitir lo concreto para poder elaborar sus universos conceptuales: “Aquí, el pensamiento de quien conoce construye mundos de puro sentido con su propia coherencia formal, en cuya modelación las actividades empíricas y experimentales de la ciencia encuentran lugar dentro de la experiencia, y dotan a la conciencia de una articulación formal de lo que hay.”⁵⁷ De esos mundos o sistemas sýgnicos que elabora, se pueden crear otros sistemas que funcionen autónomamente, siendo una característica primordial de lo científico la posesión de una unidad interna sin necesidad de referir a algo concreto. Esto se debe a que la elaboración de sus objetos responde a un entramado abstracto y ajeno a todo resto de materialidad, que se expresa en los conceptos y el entramado de sentido a que pertenecen.⁵⁸

En la percepción existe una síntesis de aprehensión, reproducción y reconocimiento sin la cual “no habría ni un yo perceptivo ni un yo pensante, no habría ni un objeto puramente pensado, ni un ‘objeto’ empíricamente percibido”;⁵⁹ y dicha síntesis es la unificación que la conciencia elabora –gracias a un ‘acto de espontaneidad’– de las percepciones ‘caóticas’, las cuales no sólo recibe pasivamente.⁶⁰ Esto con el objeto de elaborar lo que se considera la ‘experiencia’, que es una estructura intelectual que sintetiza los datos de la percepción bajo

⁵⁷ Verene, D. P., *op. cit.*, p. 117

⁵⁸ Cfr. *Ibidem*, pp. 120-122.

⁵⁹ *PsFIII*, pp. 19-20.

⁶⁰ Cfr. *PsFIII*, p. 21 ss.

los esquemas del entendimiento y las intuiciones puras de espacio y tiempo, permitiendo el establecimiento de un mundo constante en el cual cimentar el saber.⁶¹

2.5. El arte como forma simbólica

Una vez revisados los fundamentos del proyecto de las formas simbólicas, además de haber echado un vistazo al desarrollo de tres de las principales formas que Cassirer postula en los tres tomos de su obra, quiero prestar especial atención a la última de ellas: el arte. Resulta notable el hecho de que no se haya escrito un tomo especial para tal materia, aunque las referencias a ella no dejan de aparecer a lo largo de la obra completa; en escritos posteriores como *Las ciencias de la cultura* se menciona constantemente, y en la *AP* le dedica un capítulo entero –el noveno– que resulta esclarecedor y que suele ser la base de la teoría del arte como forma simbólica.⁶²

Al igual que en las otras formas simbólicas, Cassirer parte de la inexistencia de un mundo de cosas establecido que nos sea dado a los sentidos y que, en este caso, el arte busque reproducir. Para él, más bien, se descubre una realidad a partir de la condensación y la concentración, a partir de la intensificación de la misma, contrariamente al lenguaje y la ciencia, que se dedicarían a abreviar y establecer una pauta en ella.⁶³ Katharine Gilbert señala el camino que el arte sigue dentro de las formas simbólicas para lograr su autonomía: primero se lo interpreta como sirviente de las cosas, pues las imita; luego como sirviente de la razón, pues es un análogo de ella; inclusive cuando lo gobiernan las emociones se encuentra en

⁶¹ Cfr. *PsFIII*, p. 23 ss.

⁶² Aunque Cassirer advierte que la *AF* está escrita para un público más general y es una suerte de resumen-exposición de los tomos de la *PsF*. La síntesis que elabora sobre las distintas concepciones del arte en la historia, y sus fundamentos y fines como forma simbólica, contienen lo esencial para comprenderla, no obstante carezca de discusiones especializadas.

⁶³ Cfr. *AF*, p. 214.

estado servil hacia algo extraño. Sólo estableciendo su materia y su fin propios, es decir, las intuiciones estéticas, la contemplación de las formas puras en la naturaleza, y la producción de formas artísticas, se consolida como una esfera autónoma.⁶⁴

En *El concepto de forma simbólica en la formación de las humanidades*, Cassirer nos dice que el mundo estético de las formas artísticas delata la inseparabilidad de lo sensible y lo espiritual para la constitución de cualquiera de las formas simbólicas. Pone de ejemplo que, para el caso artístico, la aprehensión del espacio está basada en sensaciones elementales: la simetría y la proporción en los objetos se rastrea hasta la sensación del cuerpo propio.⁶⁵

El arte forma parte de las funciones espirituales del ser humano puesto que es el espíritu quien transforma estéticamente el material: “El arte no imita el mundo humano y de las cosas, pero sí lo penetra con la facultad de la imaginación y reafirma su carácter esencial en formas reveladoras y hermosas”.⁶⁶ En él se da la oscilación entre los polos ‘objetivo’ y ‘subjetivo’, reproduciendo aspectos de cada uno, es decir, tanto de los objetos externos como de la vida interior del ser humano. Por lo que resulta ocioso, para Cassirer, decantarse por la teoría mimética o por la expresiva para dar cuenta del fenómeno artístico, pues este es un constante ir y venir entre lo que el espíritu anima y lo que nos ofrecen las cosas.

El reino del arte está constituido, entonces, por las formas puras que el artista se dedica a descubrir en la contemplación de la naturaleza: “El arte [...] no indaga las cualidades o causas de las cosas sino que nos ofrece la intuición de sus formas”.⁶⁷ El carácter contemplativo de la percepción estética que se da en el arte presta especial atención a un aspecto de la realidad y se mantiene en él sin afán de fijarlo sino de observarlo en su forma;

⁶⁴ Cfr. Gilbert, K. “Cassirer’s placement of art” en *The philosophy of Ernst Cassirer*, p. 610.

⁶⁵ Cfr. Cassirer, E., “The Concept of Symbolic Form in the Construction of the Human Sciences”, p. 79.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 619. [Traducción de esta cita y sucesivas sobre este texto son mías].

⁶⁷ *AF*, p. 215.

se distingue de las otras formas de percepción porque su fin no es establecer sino encontrar posibilidades. Estas se actualizan en la obra artística, la cual espera ser vista para comunicar aquellas formas que fueron visualizadas por quien la forjó.

La obra como resultado del impulso artístico del espíritu no es solamente representativa ni tampoco expresiva, sino que se vuelve simbólica al interpretar lo real por medio de las intuiciones estéticas. Es decir que estas intuiciones –que son las de ritmo, armonía, equilibrio, balance de colores y sombras, por mencionar algunas– son las coordenadas de sentido que guían tanto el quehacer artístico como la interpretación del mismo. Pues el arte no es un acto unilateral por parte del artista, quien, gracias a una especie de genialidad, comunica las puras formas que halla en la naturaleza, sino que también implica la actividad de quienes observamos las obras y podemos intuir aquellos ritmos y armonías, aquellos equilibrios y balances impresos en ellas. Así, en la obra se objetivan los valores estéticos que alguien ha buscado comunicar.

Con esto se elude pensar que el arte sea un mero capricho subjetivo, por momentos inclusive hermético, pues al utilizar las intuiciones estéticas como medio comunicativo se establece un conducto objetivo que consiente la comprensión. Cassirer aclara la dinámica implícita en el arte con la belleza, que no algo que exista en las cosas mismas; explica que: “el ‘sentido de la belleza’ es la susceptibilidad para la vida dinámica de las formas y esta vida no puede ser aprehendida sino por el correspondiente proceso dinámico en nosotros”.⁶⁸ Lo que quiere decir que hay una gran disposición por parte de la belleza por reflejarse en las formas, y para captarla debemos saber interpretarla por medio de esas mismas formas. Lo mismo con las demás categorías estéticas, como lo cómico, lo grotesco o lo sublime; cada

⁶⁸ *AF*. p. 225.

una posee sus formas –que no instructivos– mediante las cuales pueden ser comunicadas y siquiera concebidas. Cassirer concluye, más adelante en el capítulo, con lo siguiente: “Las formas no pueden ser sencillamente impresas en nuestra mente sino que tenemos que producirlas para sentir[las]”.⁶⁹

Entendiendo que el arte conlleva un gran énfasis en la exteriorización de sentimientos, y que estos hallan su encarnación tanto de manera material como de manera sensible, lo que nos afecta cuando vemos alguna obra son los elementos formales de la misma, a saber, su estructura, el equilibrio y el orden que presentan y que delatan aquellos primeros sentimientos que impulsaron su creación. Por esta razón es que en la esfera del arte no asistimos a las cosas vivas sino a las formas vivas, que vemos expresadas en el “ritmo de las formas espaciales, en la armonía y contraste de colores, en el equilibrio de luz y de sombras”.⁷⁰ Así se origina un nuevo universo, elaborado mediante actos de contemplación que notan las formas estéticas en las cosas.

Para Cassirer el arte es de gran importancia para la vida del ser humano, pues las formas del arte “realizan una tarea definida en la construcción y organización de la experiencia humana”.⁷¹ Ellas ejercen el poder de construir el universo humano brindando un marco referencial mediante el cual puede darse un “orden en la aprehensión de las apariencias

⁶⁹ *AF*, p. 237. Esta cita se relaciona directamente con lo que Kant desarrolla en la *Crítica del juicio*, especialmente en el párrafo 17 sobre el ideal de belleza. En los párrafos anteriores caracteriza lo que es un juicio de gusto, a saber, un juicio estético subjetivo –que hace referencia sólo al sujeto, y por tanto no brinda algún tipo de conocimiento sobre el objeto de la percepción– cuya finalidad es meramente formal, es decir, sin un fin objetivo que determine la posibilidad de su objeto. También establece que esa finalidad formal es la reproducción, en el espíritu, del sentimiento de concordancia de lo contemplado, que se entiende como la coincidencia de lo diverso con lo uno. En ese sentido propone que el ideal de belleza es hacia donde se dirige el juicio sobre las formas, para poder ser comunicado al grueso de las personas. Así, para la elaboración de tal ideal hace falta el trabajo de la imaginación, pues a partir de la intuición individual y de “la reiterada captación de [...] figuras en el órgano del sentido interno”, ella puede establecer una norma estética que se traduce como la medida justa del juicio de lo bello. Cfr. Kant, E., *Crítica del juicio*, §1-§17, pp. 45-79.

⁷⁰ *AF*, p. 226.

⁷¹ *AF*, p. 247.

visibles, tangibles y audibles”.⁷² Es decir, que la intuición estética y las formas artísticas que derivan de ella se ocupan de las cosas mismas y vuelven a ellas superándolas; es un vaivén de fijeza e inconformismo que busca dinamizar y, sobre todo, mostrar que hay otras realidades posibles.

La que Cassirer llama ‘hondura visual’, y que es subyacente al arte, nos muestra la existencia de una multiformidad y diversidad de intuiciones.⁷³ Pone especial énfasis en la ‘visión’ y sus distintos modos, los cuales tienen efecto en la realidad misma pues “el arte nos proporciona una imagen más rica, más vívida y coloreada de la realidad y una visión más profunda en su estructura formal”.⁷⁴ La variedad de perspectivas, de puntos de vista, Cassirer la considera como parte de la naturaleza del ser humano. Y si el arte permite expandir esas visiones de la realidad, resulta que es una forma del espíritu importante para el desarrollo de la vida.

Gilbert interpreta al arte como una confluencia entre lo moral del ser humano y lo físico de lo real, pues lo lee como la aplicación de valores a cierto aspecto de la vida; valores que no son independientes de lo social, religioso y mitológico del ser humano. Aquí ella enfatiza lo simbólico de la concepción filosófica de Cassirer al decir que: “el arte como un símbolo es un microcosmos particular de la época. En él se reflejan, como en un espejo, las preocupaciones del tiempo, lugar y costumbres. Es la historicidad esencial del símbolo”.⁷⁵ Esto coincide con la posterior interpretación que elaboró Erwin Panofsky acerca del símbolo para su teoría del arte, y no resulta extraño a las concepciones de Cassirer. Por ejemplo, en *Las ciencias de la cultura* –libro dedicado a contextualizar las formas simbólicas dentro de

⁷² *AF*, p. 248.

⁷³ Cfr. *AF*, p. 250.

⁷⁴ *AF*, p. 251.

⁷⁵ Gilbert, K., *op. cit.*, p. 610.

la cultura concebida como una unidad en que el ser humano se desarrolla— enfatiza que, dentro de la discusión de la primacía de lo ideal o lo físico para la conformación de las formas,

la religión, el lenguaje, el arte: todo esto sólo es asequible para nosotros a través de los monumentos que cada una de esas manifestaciones van creando y que son los signos, los vestigios del pensamiento y del recuerdo sin los cuales no podríamos llegar a captar jamás un sentido religioso, lingüístico o artístico.⁷⁶

Es decir, que en general en el universo de las formas simbólicas, y en particular en el universo del arte como una de esas formas, la distancia temporal y la interpretación histórica de sus productos brindan la posibilidad de su estudio y de su captación como formas específicas y distintas entre ellas. Cada una testimonia características de su tiempo, pero en especial lo hace el arte al ocuparse de la expresión espiritual de emociones mediante formas estéticas. Así se cumple la tarea como forma simbólica en la cultura: encaminar de vuelta a sí mismo al ser humano mediante el estudio de sus creaciones.

Más significativo es que en el orden de ideas que expone en *Las ciencias...*, Cassirer recurra a Wölfflin como ejemplo principal de la fundamentación del arte y sus problemas para el estudio de la historia del arte. Cassirer escribe que “cada ciencia de la cultura va creando determinados conceptos de forma y de estilo, y los emplea para lograr una visión sistemática de conjunto, para establecer una clasificación y una distinción de los fenómenos de que trata”.⁷⁷ Ellos no funcionan como leyes de las que se deriven sus fenómenos ni tampoco son plenamente históricos, sino que son formas que remiten a la estructura interna de cada forma simbólica y admiten el análisis temporal de su desarrollo. De Wölfflin rescata que este considere que “los hechos como tales permanecen necesariamente mudos si de antemano no afirmamos ciertos puntos de vista conceptuales con arreglo a los cuales deben

⁷⁶ Cassirer, E., *Las ciencias de la cultura*, pp. 68-69.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 91.

ser interpretados y ordenados”.⁷⁸ Cassirer halaga el trabajo de apoyo en fuentes históricas de Wölfflin, para así poder contrastar las funciones fijas que establecen su propio método con el desarrollo concreto del arte como forma simbólica. Este método suyo permite dinamizar la interpretación y no sólo fijarla en hechos históricos singulares considerados como fundamentos de estilos, por ejemplo. El estilo en el arte, según Cassirer, es una forma que puede “ahondar hasta una determinada capa fundamental de conceptos que guarden relación con la ‘representación como tal’”.⁷⁹

Cassirer celebra que ambos, Wilhelm von Humboldt y Heinrich Wölfflin, hayan llegado a una concepción estructural para la fundamentación de los conceptos de sus propias ramas de interés, esto sin necesidad de que el último se haya inspirado en el primero, sino gracias a su interés metodológico común. Si von Humboldt se ocupaba del lenguaje y por tanto del pensamiento y las representaciones, Wölfflin lo hacía de la intuición y la visión.⁸⁰ El estilo artístico conjunta, entonces, los aspectos formales de las obras artísticas y su desarrollo histórico bajo una ‘actitud espiritual del ojo’, referida “a los cambios en cuanto al modo de ‘ver’ las cosas dentro del espacio y a la modificación del sentimiento óptico de la forma y del espacio por ellos condicionada”.⁸¹

La importancia concedida por Cassirer al arte descansa bajo los términos de la visión, pues es gracias a la contemplación estética que se puede observar la variedad de formas posibles en la naturaleza: “El arte nos proporciona una imagen más rica, más vívida y coloreada de la realidad y una visión más profunda de su estructura formal”.⁸² Y es en esa

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 93-94.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 96.

⁸⁰ Cfr. *Ibidem*, pp. 96-97.

⁸¹ *Loc. cit.*

⁸² *AF*, p. 251.

variedad, y en la posibilidad humana de elegir la visión que prefiera, que el arte como forma simbólica representa una energía ‘natural’ del ser humano.⁸³

Cassirer propuso una antropología filosófica que diera noticia de lo genuinamente humano en el universo. En un breve pero muy bello capítulo de la *AF* dedicado al símbolo, propone que el ser humano vive en un universo simbólico que media su relación con el ambiente. Utiliza la biología de von Uexküll como punto de partida, pues este pensador propone el concepto de ‘círculo funcional’ para describir el comportamiento y adaptación singulares de los seres orgánicos con su entorno: cada ser tiene un sistema ‘receptor’ y uno ‘efector’, el primero recibe estímulos y el segundo reacciona a ellos; dichos sistemas están determinados por la estructura anatómica de cada ser y posibilitan el dar cuenta de sus experiencias singulares, pues el propósito de von Uexküll es el de defender la especificidad y singularidad de cada forma de vida y su realidad dentro del mundo orgánico.⁸⁴

Con el ser humano sucede que la dinámica recepción-reacción no es en modo alguno inmediata, sino que se rompe por un proceso mediatizado. Este proceso es el sistema de símbolos que a lo largo del tiempo se ha establecido y desarrollado en la vida humana; es una dimensión agregada a la vida orgánica que caracteriza la experiencia y el mundo de la especie humana. Y sólo esto es lo que distingue al ser humano de los demás animales, al tiempo que conjunta todos sus modos de expresión espirituales: el ser un ‘animal simbólico’.

En este sentido es en el que Cassirer propuso su investigación de la *PsF* como los prolegómenos para el estudio de la cultura. No sólo había que fijar los fundamentos de las formas desde la síntesis espiritual de la conciencia en relación con lo sensible, sino que

⁸³ *Loc. cit.*

⁸⁴ Cfr. *AF*, pp. 45-49.

también había que seguir su desarrollo temporal y prestar especial atención, sobre todo, a sus productos. Así se podría elaborar la ‘hermenéutica sustantiva’ que dé cuenta del ‘análisis del devenir’ –categorías de causa y efecto–, del ‘análisis de la obra’ y ‘análisis de la forma’ –capa fundamental y sustentadora: visión de conjunto y penetración en el sentido–⁸⁵, y del ‘análisis del acto’ –investigación de la ‘conciencia simbólica’ subyacente a cada forma espiritual, del “modo y la dirección del representar, del sentir, de la fantasía y de la fe que sirvan de base al arte, al mito, a la religión”–.⁸⁶

El lugar del arte dentro de este sistema cultural destaca por transformar el material proveniente de los sentidos gracias al espíritu, en contraste con el mito que se mantiene dentro del reino de las ‘cosas vivas’ y sus imposiciones inmediatas. Distintamente al lenguaje, no se encarga de caracterizar las cosas con palabras, contempla en ellas las formas que las constituyen dinámicamente. Y a diferencia de la ciencia, no elabora una abstracción autónoma de signos y sentidos, sino que vuelve a la materialidad de las cosas –después de rastrear su potencialidad con la imaginación– para enriquecerlas, fluctuando entre objetos y sujetos para la constante realización de la realidad. Su finalidad parece abstraerse en la atención por las relaciones internas de sus objetos, basada en una emoción –una *energeia*– que se comparte rítmica, mensurada y ordenadamente con las formas internas de las cosas.

En ese descubrimiento de lo real por medio de formas se condensa –y concreta– un impulso espiritual regido por la visión. Y en cada variedad impulsiva del espíritu se ofrecerá una manera distinta de observar, ordenar e intuir el mundo que nos rodea. Conviene preguntarse, entonces –dentro de los límites de esta investigación– por el tipo de realidad que toma, interpreta y difunde el tipo de proyección perspectiva cuando se la considera una forma

⁸⁵ Cfr. Cassirer, E., *Las ciencias de la cultura*, pp.146-147.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 147.

simbólica. El énfasis puesto en la forma simbólica del arte responde sólo a las simpatías teóricas entre autores, y no a una suerte de jerarquización, ajena por completo a la propuesta de Cassirer de la filosofía de las formas simbólicas.

Intermedio

Doy por finalizado el intento explicativo del proyecto de la *PsF*. Exponerlo de la forma en que lo hice respondió a mi intuición ordenadora, que me fue dando la pauta conforme avanzaba la redacción y que quería, modestamente, ofrecer un cuadro medianamente pormenorizado de los antecedentes de las formas simbólicas. Cerrar el capítulo segundo con el contenido de la forma del arte pretende ser enlace para lo siguiente: el esbozo biográfico de Erwin Panofsky, autor de *La perspectiva como forma simbólica*, y el consecuente desarrollo de su propuesta interpretativa de los fenómenos del arte, considerados desde su ángulo histórico-cultural. Me parece importante emular, en lo siguiente, el orden dado a los primeros dos capítulos acerca de Cassirer y su obra, pues creo que la simetría, o tan siquiera su intento, manifiesta fácilmente las concordancias y discordancias entre ambos autores y sus respectivas propuestas.

Así comienza el tercer capítulo:

Capítulo 3. Panofsky y los fundamentos de la ciencia del arte

3.1. Vida de Panofsky

En la misma época en que Ernst Cassirer comenzaba a formular la filosofía de las formas simbólicas, un joven Erwin Panofsky, en la Universidad de Friburgo, terminaba sus estudios con una tesis doctoral intitulada *La teoría del arte en Alberto Durer* (1914). Un año antes había ganado el premio Grimm-Stiftung, otorgado por la Universidad de Berlín, gracias a una investigación sobre la influencia italiana en la obra del mismo Durer.¹ Panofsky, al igual que Cassirer, centraba sus intereses en el estudio del Renacimiento. Esto no fue lo único que ambos pensadores llegaron a tener en común: no sobra mencionar que los dos fueron judíos alemanes, criados en el seno de familias acomodadas que les posibilitaron la mejor educación posible y la tranquilidad para dedicarse por entero a lo que quisieran; tampoco lo es el hecho de que ambos comenzaran estudiando leyes para después interesarse por las humanidades; mucho menos deleznable resulta, entonces, subrayar las circunstancias que los llevaron a coincidir en la ciudad de Hamburgo en la década de 1920, tanto físicamente como en afinidades y proyectos teóricos: entre ellos, el de afincar el estudio formal de la cultura, uno desde la filosofía y el otro desde la historia del arte.

Panofsky, una generación menor que Cassirer, nació en Hannover el 30 de marzo de 1892. Sus estudios de bachillerato los realizó en el Joachimsthalsche Gymnasium, en Berlín; allí aprendió varios idiomas como italiano, francés, inglés, latín y griego, además de recibir una formación en la cultura clásica de la antigüedad.² A manera de la época, fue perfilándose hacia el estudio de la jurisprudencia y por ello se inscribió en la Universidad de Berlín para

¹ Heckscher, W. S., “Erwin Panofsky: *un curriculum vitae*”, en Panofsky, E., *Sobre el estilo: Tres ensayos inéditos*, p. 205.

² Montes Serrano, C., “Et in arcadia ego. Panofsky en perspectiva”, p. 30.

estudiar leyes, cosa que haría sólo durante dos semestres. El destino quiso que un compañero –desconocemos el nombre– lo invitara a asistir a una lectura impartida por Wilhelm Vöge –connotado medievalista que había fundado el Instituto de Historia del Arte en Friburgo–.³ Esto resultará seminal en la vida de Panofsky, pues a partir de ese encuentro decidió trasladarse a la Universidad de Friburgo de Brisgovia para estudiar historia del arte. Una vez allí se unió al círculo de estudio de Vöge para, en 1914 y bajo su dirección, concluir la ya mencionada investigación doctoral sobre la teoría del arte de Durero. Carlos Montes Serrano menciona que desde estos, sus primeros estudios, se atisba el interés de Panofsky acerca de “las relaciones entre teoría y obra de arte, entre las ideas y las imágenes, entre el mundo del pensamiento y el mundo de la creación artística”.⁴

El creciente interés del joven Panofsky en la historia del arte lo llevó de vuelta hacia Berlín para unirse al seminario doctoral de Adolph Goldschmidt. En este seminario, que ya llevaba unos años funcionando –desde la salida de Heinrich Wölfflin de la Universidad de Berlín en 1912–⁵, conoció a Dora Mosse, con quien celebraría nupcias en 1916 y quien sería su compañera hasta el fallecimiento de ésta, ocurrido en 1965. Ambos estudiosos de la historia del arte, llegaron a publicar en conjunto dos libros: *Pandora's box: the changing aspects of a mythical symbol* (1956) y *The iconography of the Galerie François Ier at Fontainebleau* (1958); “pandora” era el mote que adoptaron como pareja, jugando con el nombre de Dora y el hecho de que a Panofsky le conocían como “Pan”.

³ Bialostocki, J., “Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, Historian, Human Being”, p. 75.

⁴ Montes Serrano, C., *Loc. cit.*

⁵ Levine, E. J., *Dreamland of humanists: Warburg, Panofsky, Cassirer and the Hamburg School*, p. 124.

Es significativa la estancia de Panofsky en el seminario de Goldschmidt puesto que éste, originario de Hamburgo y conocido amigo de Aby Warburg,⁶ recibió una invitación para que visitase, junto con su grupo de estudiantes, la biblioteca que posteriormente se convertiría en el Instituto Warburg.⁷ Emily J. Levine ahonda en esta primer visita de Panofsky a Hamburgo pues allí, además de contactar directamente con Warburg –a quien ya había escuchado en su famosa ponencia, de 1912, en el congreso de historia del arte en Roma–,⁸ pudo intimar con Gustav Pauli, director del Hamburger Kunsthalle (Museo de Hamburgo). La relación entre Pauli y Panofsky, con el paso del tiempo, creció tanto en admiración que el primero fue quien recomendó a Panofsky, años después, para que fuese contratado por la recién creada Universidad de Hamburgo.

Me gustaría mencionar un suceso que parece ser determinante en su carrera, y es lo sucedido durante el servicio militar obligatorio en 1911: Panofsky se cayó de un caballo y por lo tanto no pudo ser reclutado para participar en la Gran Guerra.⁹ La consecuencia positiva de esto fue que pudo continuar dedicándose a sus estudios sin interrupción alguna. El lado negativo vino una vez concluido el conflicto, puesto que la economía de postguerra infló tanto el marco alemán que llegó al punto de acabar con la fortuna familiar, cosa que le impidió seguir con la idea de llevar sus investigaciones de manera autónoma. Esto lo orilló a reconsiderar la opción de postularse para profesor en alguna universidad alemana una vez concluida su educación.¹⁰

⁶ Resulta curioso el hecho de que ambos, Warburg y Goldschmidt, compartían biografía familiar, pues los dos, judíos e hijos de banqueros, parecían destinados a seguir con la misma profesión que sus antecesoras; sin embargo, algo los hizo renunciar y decidirse por el estudio de la historia del arte.

⁷ Levine, *op. cit.*, pp. 124-125.

⁸ Me refiero a la conferencia *Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara*.

⁹ Bialostocki, J., *loc. cit.*, y Levine, E. J., *op. cit.*, p. 127.

¹⁰ Heckscher, W. S., *op. cit.*, p. 209.

Para su fortuna la recién inaugurada Universidad de Hamburgo buscaba quién estableciera la cátedra de historia del arte y, gracias a la recomendación que hizo Gustav Pauli, le fue ofrecido un puesto como Privatdozent. Corría el año de 1921 y el joven Panofsky comenzaba su aventura en una ciudad portuaria que conjuntaba el comercio con un proyecto cultural envidiable, cuya insignia era la Universidad y que se sostenía por el apoyo privado de la Biblioteca Warburg.¹¹

Desde 1921 que fue nombrado Privatdozent hasta 1926, en que lo ascienden a Ordinarius, Panofsky publicó *La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos* (1921); *Durero y la antigüedad clásica* (1922); *Melancolía I de Durero* (1923); *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte* (1924); y *La perspectiva como forma simbólica* (1925). Los primeros dos artículos aparecieron en una revista mensual de estudios de arte, y posteriormente fueron reeditados para el volumen *El significado en las artes visuales* (1955), escrito en Estados Unidos. *Melancolía* era un proyecto conjunto de Aby Warburg y Fritz Saxl, pero debido al internamiento del primero en un hospital psiquiátrico, Saxl solicitó el apoyo de Panofsky para concluirlo. El estudio de *Idea* –Panofsky especifica en el prólogo– estaba planeado para aparecer, junto con la conferencia de Ernst Cassirer *La idea de lo bello en los diálogos de Platón*, en el mismo volumen de las Conferencias de la Biblioteca Warburg; la extensión y las notas, imprescindibles para Panofsky, impidieron tal proyecto, pero esto dejó evidencia de la interacción e influencia mutua entre estos dos autores. *La perspectiva como forma simbólica* fue una conferencia dictada en 1925 y publicada en 1927 en las Conferencias de la Biblioteca

¹¹ Para un contexto informado sobre la relación de la ciudad de Hamburgo como centro económico y el impulso a la cultura en los años de posguerra, ver Levine, E. J., *Dreamland of humanists: Warburg, Panofsky, Cassirer and the Hamburg School.*, especial interés en los capítulos 1ero y 5to.

Warburg; me conformo por el momento con su sola mención, pues en el desarrollo de la tesis hay un apartado exclusivo para el análisis de esta conferencia.

Panofsky se desempeñó como profesor Ordinarius hasta 1933, año en que debido a la ley Nuremberg¹² fue destituido de la universidad. Hacia 1931 fue invitado por Walter W. S. Cook para dictar una serie de conferencias en la Universidad de Nueva York,¹³ siendo éste su primer contacto con suelo estadounidense. Los dos años siguientes las visitas serían constantes hasta que, ya inhabilitado, Panofsky tomó la decisión de trasladarse definitivamente a los Estados Unidos, en específico al Institute for Advanced Study de Princeton.¹⁴

En los años como Ordinarius también fundó el Kunsthistorisches Seminar (Seminario de historia del arte), al cual se asociaron informalmente Aby Warburg, Fritz Saxl, Rudolf Wittkower y Gertrud Bing, todos miembros de Instituto Warburg. La relación que Panofsky mantuvo con el instituto y sus miembros fue bastante cercana –las publicaciones antes mencionadas la documentan–, por lo que resulta sorprendente el hecho de que él nunca llegase a figurar como miembro oficial.¹⁵ Nuevamente esto resultó decisivo para el porvenir de la carrera de Panofsky. Montes Serrano señala que lo ideal, derivado de la persecución en Alemania, hubiera sido el traslado de Panofsky a Londres –nueva sede del instituto y de la biblioteca entera–. Sin embargo Fritz Saxl, entonces director y con presupuesto limitado, tomó la decisión de apoyar a los investigadores jóvenes sobre los investigadores con una

¹² Ley instituida por el nacionalsocialismo como “ley de ciudadanía”, con ella se limitaban los derechos de toda aquella persona que “no aria”, es decir, de judíos, gitanos, negros e inclusive homosexuales.

¹³ Heckscher, W. S., *op. cit.*, p. 214.

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ Montes Serrano, C., *op. cit.*, p. 32.

carrea establecida.¹⁶ Así fue como dio inicio la etapa del exilio, a la que Panofsky llamó una “expulsión al paraíso”.¹⁷

Desde 1933 hasta su muerte, acontecida en 1968, Erwin Panofsky se mantuvo impartiendo clases en varias universidades estadounidenses. Allí se aficionó al formato de la conferencia dictada en inglés; sus amigos y comentaristas suelen mencionar que su forma de escribir cambió al mudarse del alemán al nuevo idioma, lo que resultó en escritos más amables con los lectores menos familiarizados.¹⁸ Durante este tiempo publicó varias obras, tanto nuevos estudios como recopilaciones y adaptaciones de textos anteriores. Entre ellas destacan *Estudios sobre iconología* (1939); *Vida y arte de Alberto Durero* (1943); *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico* (1951); *Los primitivos flamencos* (1953) – transcripción de las conferencias Norton dictadas en la Universidad de Harvard en 1948–; *El significado en las artes visuales* (1955) –aquí aparece el ensayo *Et in arcadia ego*, contribución al volumen editado por la Universidad de Oxford en honor a Ernst Cassirer en 1936–; *La caja de pandora* (1956); y *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (1960).

3.2. La influencia teórica de Panofsky

Me parece pertinente dedicarle algunas hojas a la influencia teórica que Panofsky recibió, de primera mano, por parte de sus profesores. Esto como un prelude para el posterior análisis de la teoría del arte panofskyana, la cual busca dar respuestas a la tradición de la que abreva.

¹⁶ *Ibidem*, p. 35, nota 37.

¹⁷ Gombrich, E., “Panofsky en el paraíso”, p. 36. y Montes Serrano, C., *op. cit.*, p. 35.

¹⁸ Gombrich, E., *op. cit.* p. 37.

Su primer profesor fue Wilhelm Vöge, nacido el 16 de febrero de 1868 en Bremen, Alemania. Esa fue la década en que también nacieron Adolph Goldschmidt, Aby Warburg, Heinrich Wölfflin y Max Friedlander, generación de historiadores del arte que sentarían las bases teóricas de la materia.¹⁹ Vöge llevó a cabo sus estudios de historia del arte en las universidades de Leipzig, Bonn, y Estrasburgo. En Bonn se hizo amigo de Aby Warburg, compañero de clases con quien guardaría una duradera amistad. Desde 1897 fungió como asistente en el museo de Berlín hasta 1908 cuando, recomendado por Heinrich Wölfflin, aceptó un puesto en la Universidad de Friburgo de Brisgovia para impartir la materia de historia del arte.²⁰ Allí sucedió el encuentro: Panofsky asistiendo y Vöge dictando una lectura sobre Alberto Durero, en 1910. Cuatro años después Panofsky se doctoraría bajo su tutela con su estudio sobre la teoría del arte en Durero, el autor que los unió.

Vöge fue un medievalista con especial interés en la escultura que, según el mismo Panofsky, tenía un método de estudio ecléctico –además de una peculiar y difícil escritura–, que lo marcó profundamente: “Even his most basic theses grow out of his delving into particulars and not out of generalization; they are ‘insights’, not abstractions”.²¹ Sobre lo mismo, Emily Levine señala: “Vöge pursued an all-inclusive methodology that drew on the fields of history, psychology, and paleography”,²² lo que nos deja un atisbo de investigación interdisciplinaria guiada hacia el estudio de lo particular, en demérito de la pura teoría.

Sufrió depresión a lo largo de su vida, la cual recrudeció debido los eventos bélicos de la Gran Guerra, el ascenso del nazismo y la posterior Segunda Guerra Mundial. Se retiró de la vida académica a los cuarenta y ocho años, en 1916, luego de insomnias provocados

¹⁹ Panofsky, E., “Wilhelm Vöge: A Biographical Memoir”, p. 27.

²⁰ *Ibidem*, p. 33.

²¹ *Ibidem*, p. 28.

²² Levine, E. J., *op. cit.*, p. 124.

por ataques nerviosos.²³ Gran parte de su vida la pasó junto a su madre, y murió, ya sin ella, aislado en la República Democrática de Alemania en 1952. Panofsky le dedicó el libro *Los primitivos flamencos* (1953), y en su obituario se refirió a él como un “darling of the gods”.²⁴

Emily J. Levine²⁵ y el Diccionario de historiadores del arte son las dos únicas fuentes que mencionan la homosexualidad de Wilhelm Vöge, condición que Panofsky y otros comentaristas parecen omitir, achacándole una simple ‘hipersensibilidad’ seguramente provocada por la ausencia paterna desde la infancia.²⁶ La misma Levine anota de pasada la posible homosexualidad, también, del otro maestro de Erwin Panofsky, Adolph Goldschmidt. Él y Vöge guardaron una íntima amistad desde que se conocieron en Francia, ambos embarcados en un viaje de investigación hacia 1890. Igualmente ambos fueron muy cercanos el resto de sus vidas a Dora Mosse, compañera de Panofsky.

Adolph Goldschmidt fue otro gran medievalista de su tiempo, quien nació en la ciudad de Hamburgo, el 15 de enero de 1863. Al igual que Warburg, fue criado en una familia de banqueros. Estudió en el Realgymnasium de Hamburgo y, posteriormente, viajó a Londres para acreditarse en el oficio familiar. Sus intereses en la isla cambiaron y optó por dedicarse a dibujar y pintar, proyectando estudiar historia del arte de vuelta en Alemania. Esto sucedió en 1884 y, a partir de entonces, se trasladó a las tres únicas universidades que ofrecían la carrera que el ex aspirante a banquero ahora deseaba: Jena, Kiel y Leipzig.²⁷ Una vez graduado se desempeñó como Privatdozent en la Universidad de Berlín desde 1892 hasta 1903, cuando fue invitado para crear el departamento de historia del arte de la Universidad

²³ Sorensen, Lee, ed. "Vöge, Wilhelm", *Dictionary of Art Historians* (website). <http://www.arthistorians.info/vogew>. [Recuperado el 3 de octubre de 2020.]

²⁴ Panofsky, "Wilhelm Vöge: A Biographical Memoir", p. 37.

²⁵ Levine, E. J., *PanDora, or Erwin and Dora Panofsky and the Private History of Ideas*, p. 767.

²⁶ Panofsky, E., "Wilhelm Vöge: A Biographical Memoir", p. 34.

²⁷ Sorensen, Lee, ed. "Goldschmidt, Adolph", *Dictionary of Art Historians* (website). <http://www.arthistorians.info/goldschmidta>. [Recuperado el 3 de octubre de 2020.]

de Halle. Se mantuvo allí, como profesor Ordinarius, hasta 1912, año en que vuelve a Berlín luego de que Heinrich Wölfflin decidiera irse a Múnich. Fue director de gran cantidad de estudiantes, entre ellos de Erwin Panofsky, a quien conoció en 1915 cuando éste se trasladó desde Friburgo. Bajo su tutela Panofsky desarrollaría la investigación postdoctoral *La teoría del arte de Durero, principalmente en relación con la teoría del arte italiana* (1915).

En 1927 llevó a cabo su primer viaje a Estados Unidos para impartir lecturas en Harvard, lo que repetiría en 1930 y en 1936, visitando muchas universidades más como Princeton y Yale. De vuelta en Alemania la situación política lo mantuvo intranquilo hasta que, en 1939, se mudó a Basilea, Suiza, donde permaneció hasta 1944, año de su muerte. Goldschmidt vivió una época donde la historia del arte era considerada una herramienta auxiliar para otras disciplinas; al respecto, Kurt Weitzmann menciona lo siguiente: “he [Goldschmidt] insisted that the Fine Arts had their own principles and laws in the development of style and that they should constitute an independent discipline.”²⁸ Al tiempo que pugnaba por otorgarle su lugar a la historia del arte, también fue reconocido por desarrollar un método de criticismo estilístico, basado en la atención al objeto mismo de estudio, el cual debía ser corroborado con otros criterios iconográficos y documentales.²⁹

Weitzmann continúa:

[...] he realized that the nature of available evidence is not the same in every period and in every medium, and he was aware that each generation of scholarship placed the accent somewhat differently in the interpretation of works of art.³⁰

Sus trabajos sobre la escultura y pintura góticas, la escultura monumental sajona, y un estudio crítico sobre la escultura de marfil desde los carolingios hasta el arte románico

²⁸ Weitzmann, K., “Adolph Goldschmidt“, p. 47.

²⁹ *Ibidem*, p. 50.

³⁰ *Loc. cit.*

son parteaguas en el estudio del arte que se aleja de la especulación y comienza a centrar su atención en analizar el estilo de las obras concretas, en conjunto con los datos históricos.³¹ Además de la influencia metodológica que encontraremos en el posterior desarrollo teórico de Panofsky, es de interés notar que Goldschmidt, a lo largo de su vida, mantuvo un constante estudio sobre la pintura flamenca, materia sobre la cual Panofsky, muchos años después, publicará una recopilación de conferencias bajo el título –ya mencionado– de *Los primitivos flamencos*.

Estos dos profesores son la primer y mayor influencia que Panofsky recibió en sus años de formación; la relación entre ellos pasó de ser la de profesor-alumno a una entre iguales que comentaban y criticaban sus trabajos mutuamente. Forman parte de lo que podemos llamar la primera etapa de Panofsky, marcada por el interés en la teoría y en los problemas que había de resolver para establecer las bases de una historia del arte como un estudio riguroso y autónomo.

3.3. La iconología

3.3.1. Los fundamentos: *Kunstwollen*

La relevancia del concepto de iconología como un método de estudio en la historia del arte se atribuye constantemente al impulso y desarrollo que le dio Erwin Panofsky durante su vida. El término comenzó a tener relevancia luego del Congreso Internacional de Historia del Arte, realizado en Roma en 1912, donde Aby Warburg dictó la conferencia *Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara*. En ella concluye afirmando que un análisis iconológico debe contemplar “la Antigüedad, el Medievo y la Edad Moderna

³¹ *Ibidem*, p. 48.

como épocas interrelacionadas”, al tiempo de considerar “a las obras de arte autónomo como a las artes aplicadas, [...] como documentos expresivos de idéntica relevancia”.³² Panofsky pudo asistir y escuchar la conferencia de Warburg, sin embargo, el término de iconología no lo usó sino tardíamente en sus investigaciones teóricas.

Por aquél entonces Panofsky se hallaba concentrado en su estudio doctoral sobre Durero, al mismo tiempo que se interesaba por los problemas metodológicos de la disciplina: en 1915 publicó el artículo *El problema del estilo en las artes visuales*, donde discutía los conceptos de la metodología de Wölfflin. En 1920 escribió *El concepto de “Kunstwollen”*, término heredado de Alois Riegl que permitía proponer un análisis fundamental de la obra de arte considerada como una unidad. En este estudio, Panofsky buscaba fundamentar los principios explicativos del arte que pudieran superar tanto el análisis puramente formal de sus antecesores como el recurso a otras disciplinas –en específico la historia– para interpretar los fenómenos de la historia del arte. Haciendo un paralelo entre lo que la epistemología es para la filosofía, Panofsky buscaba para el arte aquello que pudiera establecer su propio objeto de conocimiento –la obra de arte–, al igual que la “conciencia que penetra la esfera de la existencia empírica”³³ de la misma.

Para ello se valió del concepto de *Kunstwollen*, que suele traducirse en inglés como ‘artistic volition’ y en español como ‘voluntad artística’.³⁴ Según Panofsky, existe una forma errada de entender este concepto que es la de abordarlo desde la psicología. Por ejemplo, el atender a las intenciones del artista suele terminar en el intento infructuoso de dilucidar lo

³² Warburg, A., “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara”, en *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, p. 434.

³³ Panofsky, E., “The Concept of Artistic Volition”, trad. Kenneth J. Northcott y Joel Snyder, *Critical Inquiry*, Vol. 8, Núm. 1 (otoño, 1981), p. 19. (Originalmente publicado en 1920).

³⁴ Me permitiré mantener el término en alemán para evitar las confusiones entre la volición psicológica individual de un artista, o de una época, y el objetivo crítico de Panofsky que se desarrollan a continuación.

que éste tuvo en mente al llevar a cabo cierta obra, cosa que, además de resistirse al análisis objetivo, centra la atención en cada obra individual y no en toda obra artística en general. Inclusive, cuando llegara a tratarse de artistas con un corpus teórico sobre su actividad, esta forma psicológica de abordar la cuestión puede implicar la identidad entre la intención y la obra misma, impidiendo toda interpretación ajena a la situación específica de creación.³⁵

Otra forma psicológica de interpretar la obra de arte consiste en la elaboración de personajes que condensan la personalidad y el deseo de una época explicada a partir de las obras individuales de los artistas. Bajo esta forma de concebir la voluntad de una época puede considerarse que los testimonios críticos contemporáneos de las obras son los que nos dicten su significado. Sin embargo, para Panofsky, estos funcionan como los escritos teóricos de los artistas: sólo como herramientas que no contienen en sí mismas el ‘significado profundo’ del arte, pero que, en cambio, sirven al estudioso de la historia del arte para llegar a él.³⁶

Panofsky señala una última manera de interpretación psicológica, que es aquella que no se fija en la obra como un objeto histórico sino sólo como una suerte de experiencia que ha de detonar en el espectador moderno una reflexión anacrónica. Este anacronismo se explica con la aplicación de terminología interpretativa actual y descontextualizada de los tiempos en que la obra fue creada, terminología que suele hablar del pasado como si estuviera sucediendo paralelamente al momento en que se contempla, ignorando la obra en sí misma y al artista.

Liberado de estos ‘peligros’ interpretativos, *Kunstwollen* “denota la suma o la unidad de las fuerzas creativas –de forma y contenido– que organizan internamente la obra”.³⁷ Es

³⁵ Cfr. Panofsky, E., “The Concept...”, p. 21 y ss.

³⁶ Desde este texto puede notarse la necesidad de un distanciamiento temporal pertinente que provea tanto del método como de las herramientas más objetivas para la interpretación del arte desde una ‘perspectiva’ histórica.

³⁷ *Ibidem.*, p. 19.

decir, es un concepto con existencia eidética que se deriva de cualquier fenómeno estético; atiende a las obras particulares en sus fundamentos y no en su génesis o por medio de abstracciones. Lo hace por medio de principios estilísticos que dan cuenta, desde el análisis de la forma y el contenido de la obra, de la base ontológica del ‘carácter de estilo’ que esta posee.³⁸ Para Panofsky, la obra presupone la determinación de un sentido inmanente el cual, al mismo tiempo, demanda interpretar la obra como unidad para ser dilucidado. Y esta unidad es dada tanto por los elementos formales como por los imitativos que se encuentran en la obra, considerados como diferentes manifestaciones de una tendencia fundamental común, en lugar de esferas en pugna por obtener la primacía de la obra. Si *Kunstwollen* difícilmente se separa de la idea de voluntad, esta última, en lugar de interpretarse como la intención completamente subjetiva de un artista, una época o un intérprete, se entiende como la manera de expresar un modo de representación que equilibra la forma y el contenido en la obra

Panofsky elabora una respuesta al formalismo que le antecede, el cual proponía la interpretación por periodos históricos como una síntesis del estado del arte de su tiempo. Esto impedía el estudio de obras atípicas contemporáneas de un periodo con el que no compartían más que las fechas, pues resultaba imposible encasillarlas dentro de una u otra clasificación de estilos establecida. Y ya que de esta forma se acotaba el universo de arte susceptible de ser estudiado, cabe señalar que el concepto de *Kunstwollen* formulado por Alois Riegl rompía con la jerarquización expresada en las ideas de gran arte y bajo arte,³⁹ y que para lo concerniente a la historia del arte, éste término impulsaba la expansión del espectro de elementos interpretables. La concordancia con la exigencia warburguiana de considerar tanto

³⁸ Cfr. *Ibidem.*, p. 25.

³⁹ Cfr. Levine, E. J., *Dreamland of humanists: Warburg, Panofsky, Cassirer and the Hamburg School*, p. 153.

al arte autónomo como al aplicado documentos relevantes para la historia del arte, evidencia la impronta que estos dos autores dejaron en Panofsky.

Para extender el campo de estudio de la historia del arte a uno que lograse abarcar toda expresión artística, Panofsky no se fija en esa síntesis de los periodos artísticos –como tampoco en la idea de los estilos derivados que se concatenan unos a otros–. Más bien opta por otro tipo de síntesis que se encuentra cercana a la de la experiencia en la deducción trascendental kantiana. La propuesta de Panofsky se fundamenta en una cita al §20 de los *Prolegomena*, en específico al ejemplo de “el aire es elástico”. Al considerar este juicio como dado puede ser analizado desde distintos frentes: histórica, psicológica, gramática y lógicamente, respondiendo cada uno a la circunstancia, los presupuestos subjetivos, su naturaleza gramatical o a su criterio lógico formal. Sólo preguntando por el tipo de juicio que expresa –analítico o sintético, experiencial o perceptual– se puede llegar a la ‘esencia epistémica’, al puro contenido cognitivo libre del análisis formal de su estructura y de lo que la persona misma se refería al pronunciarlo. Si resulta ser un juicio perceptivo, por ejemplo, su validez depende del estado actual de la conexión entre ‘aire’ y ‘elasticidad’ en la conciencia de la persona, no de su adecuación a una ley universal. Se logra la validez objetiva cuando ambas percepciones de ‘aire’ y ‘elasticidad’ se concatenan en una unidad otorgada por su enlace mediante la categoría de ‘causa’, bajo un concepto de naturaleza,⁴⁰ o de objeto,

⁴⁰ Se entiende naturaleza como la “conexión de las determinaciones de una cosa según un principio interno de la causalidad”, tomando en cuenta que hablar de la ‘naturaleza’ de algo en sentido formal tiene la connotación de hablar de su “específico modo de existir o de actuar”, y que la referencia a ella permite una concatenación universal de los fenómenos perceptivos conforme a leyes del entendimiento. Cfr. Mario P. M. Caimi, «El aire es elástico», en *Revista de Filosofía*. N. °2/109-126 (3.ª época). Editorial Universidad Complutense, Madrid, 1989. pp. 123-24.

que consigue reunir “diferentes representaciones, prestándoles unidad necesaria y validez objetiva”.⁴¹

Si la tendencia fundamental de la obra de arte se expresa cuando no refiere a sus circunstancias históricas o a algún antecedente psicológico del artista, ni tampoco cuando se recurre a analogías estilísticas, sólo logra expresarse, entonces, cuando se la refiere a un concepto que la determina en su unidad, cuando se elabora un análisis que sintetiza la expresión de un principio interno: *Kunstwollen*. Este es revelado en un sentido trascendental, es decir, cuando sus objetos son relacionados a sí mismos bajo la consideración de principios básicos a priori, para poder encontrar las condiciones de su existencia y su ‘ser así’. Los principios básicos, en la obra de arte, son formas de clasificación formal que la estética se encarga de postular, volviéndolos la base de las cualidades estilísticas que se pueden hallar en la obra de arte,

A modo de ejemplo, Panofsky utiliza las categorías –establecidas por Wölfflin– de ‘plástico’ y ‘pictórico’, las cuales, en la obra de arte, son análogas a las interpretaciones históricas, gramaticales, psicológicas y lógicas de los juicios desde el principio de causalidad. Es decir que atienden a la formalidad de la obra mientras responden a principios más fundamentales, como lo son el de plano o de profundidad. Panofsky define que *Kunstwollen* sólo tiene la función de ser una forma crítica de análisis y no la de fijar el contenido de las categorías o contenidos fundamentales de los principios a priori. Alois Riegl le parece el teórico que más se acercó a la definición de conceptos fundamentales que revelan el significado inmanente de las obras mediante conceptos como ‘óptico’ y ‘háptico’. Estos funcionan como categorías que permiten la comprensión del *Kunstwollen* sin ser

⁴¹ Cfr. Mario P. M. Caimi, “«El aire es elástico»...” p. 124 ss. para revisar la identificación de los conceptos de ‘naturaleza’ y ‘objeto’ en el caso específico del §20 de los *Prolegomena*.

explicaciones filosóficas fundamentales; es decir, refieren a ese sentido inmanente de la obra sin olvidar lo concreto y los elementos formales manifiestos en ella.⁴² Refieren también a la emergencia de dos posibilidades actitudinales con respecto a la obra de arte: la decantación por una u otra, por lo óptico o por lo háptico, con miras en la resolución de problemas artísticos concernientes a la misma obra.

De este modo, *Kunstwollen* necesita de un proceso de deducción –a partir de principios fundamentales a priori– que permita establecer las bases del estilo de las obras de arte mediante conceptos formales –aplicables a cualquiera de ellas–. Un proceso que en lugar de postular una voluntad subjetiva del artista, postule una voluntad direccionada a la resolución de problemas internos de la construcción de obras de arte. Esto último concierne al contenido y se halla determinado y diferenciado por lo que el artista ya conoce respecto a los problemas de construcción de una obra: los ‘problemas artísticos’. Así, se designa la forma del enfoque artístico de las obras que puede hallarse en cada una de ellas, y que habla acerca de un ‘estilo’ característico de cierto autor, de cierta época y de cierto ambiente.

Los modos trascendental e histórico de análisis del arte trabajan en conjunto para desentrañar la historia de su significado. Esto a partir de la historia de los problemas de las obras de arte. La obra, de este modo, se entiende en el sentido concreto y formal en que aparece ante nosotros. Los documentos históricos aseguran el entendimiento de la obra como tal y presuponen, al mismo tiempo, la percepción de su significado. Es un movimiento que instala la obra, en su unidad formal, en el contexto histórico de su surgimiento y desarrollo, y que también posibilita su correcta interpretación.

⁴² Cfr. Panofsky, E., “The Concept...”, p. 27 y ss.

3.3.2. Teoría e historia del arte, concepto y práctica

En un texto posterior, *Sobre la relación entre Historia del Arte y Teoría del Arte: hacia la posibilidad de un sistema fundamental de conceptos para una Ciencia del Arte* (1925), Panofsky vuelve a discutir el término de *Kunstwollen* a la luz de críticas recibidas por el artículo anterior. En este nuevo artículo anuncia que aclarará algunas cuestiones teóricas para después centrarse en la aplicabilidad práctica de su propuesta; las primeras se relacionan con la teoría del arte y las últimas con la historia del arte, que juntas conforman al arte como una ciencia.

Kunstwollen, recuerda, es el sentido inmanente que se encuentra dentro del fenómeno artístico, el cual tiene naturaleza eidética y pertenece a un sistema fundamental de conceptos. Este sistema fundamental, aunque de índole teórica, tiene un significado práctico y metodológico que proyecta las disciplinas de la historia y de la teoría del arte.

Según Panofsky, el ‘sistema fundamental de conceptos para la teoría del arte’ parte de pares de conceptos antitéticos que expresan, en este su carácter opositivo, los problemas fundamentales de la creación artística.⁴³ La obra de arte –que es una unidad que constituye su propio mundo independiente de la realidad empírica– ofrece las soluciones a tales problemas creativos, conciliando las polaridades binarias de, por ejemplo, extensión-centralización, muro-columna, y figura individual-composición global. Sin embargo, estos problemas refieren a uno todavía mayor y más fundamental, el cual establece las condiciones de posibilidad para la creación artística: el de ‘volumen’ y ‘forma’, problema establecido de manera a priori.

⁴³ Panofsky, E., “On the Relationship of Art Story and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art”, trad. Katharina Lorenz y Jas’ Elsner, *Critical Inquiry*, Vol. 35, Núm. 1 (otoño 2008), p. 45. (Originalmente publicado en 1925).

Panofsky parte del entendido de que el arte es una organización de la sensibilidad, pues preserva un ‘volumen’ de percepción sensible que ajusta a una organización determinada, disminuyéndolo o acortándolo de alguna forma. Por tanto, esta antítesis fundamental puede entenderse como la de los polos opuestos de volumen-forma, los cuales en la obra de arte hallan su conciliación, su síntesis. Este problema funciona como la condición a priori de la existencia de problemas artísticos, que en última instancia responden a la conciliación de lo sensible en las formas determinadas del arte. Para Panofsky, hacen falta otros conceptos –correlativos a los de volumen y forma– que funcionen como la condición a priori de su solución. Por lo tanto, distingue entre considerar ontológicamente la obra de arte –y atender a la problemática entre volumen-forma–, y considerarla metodológicamente –atendiendo la interacción entre espacio-tiempo–. Así, el volumen se correspondería con la naturaleza espacial mientras que la forma lo hace con la naturaleza del tiempo. En su interacción, estos conceptos colocan a lo perceptible en una ubicación espacio-temporal dentro del universo propio de la obra individual, la cual define y determina la forma y distribución de sus elementos internos. Es decir que los problemas artísticos se presentan como un contraste de valores visuales específicos, los cuales refieren a conceptos fundamentales que posibilitan su aparición y a otros que posibilitan su solución, todo dentro de la manifestación de la obra misma.

Panofsky lo ejemplifica con la siguiente tabla:

general antithesis within the ontological sphere	specific contrasts within the phenomenal and, especially, within the visual sphere			general antithesis within the methodological sphere
	1. contrast of elementary values	2. contrast of figural values	3. contrast of compositional values	
volume versus form	optical values (empty space) versus haptic values (body) ¹³	values of depth versus values of surface	values of fusing versus values of splitting	time versus space

Figura 1

Explica que la primera columna de contrastes visuales específicos es la de los valores elementales de ‘óptico’ y ‘háptico’; estos son cualidades que cuando se reconcilian crean la unidad visual de una ‘figura’. La columna de en medio refiere a los valores figurales de ‘profundidad’ y ‘superficie’, cualidades que reconciliadas permiten a la unidad visual de las figuras ‘ser’. La tercera y última columna atiende a los valores composicionales de ‘difuminación’ y ‘división’, donde la mayoría de las unidades visuales o figuras se conjuntan en una unidad de orden mayor. Cada columna expresa un problema fundamental específico: óptico-háptico manifiesta el contraste visual entre volumen-forma; cuanto más se decanta por lo óptico se suprime lo relativo a la forma, derivando en el volumen puro y la apariencia amorfa de la luz; cuanto más se decanta por lo háptico se suprime el volumen, volviéndose una geometría abstracta de la forma pura. Con respecto a la tercera columna –los valores composicionales–, ella manifiesta el contraste visual entre el espacio y el tiempo; aquí Panofsky establece que sólo mediante el tiempo puro, que es indivisible, puede lograrse una mezcla de unidades singulares e independientes; y sólo mediante el espacio puro, en donde no penetra el movimiento, se puede lograr el aislamiento de unidades singulares distintas

entre sí; es la antítesis de calma-movimiento situada espaciotemporalmente, como un evento, en la obra.⁴⁴

La columna de los valores figurales, la referente al contraste visual de la profundidad-superficie, se entiende desde ambos contrastes de volumen-forma y de espacio-tiempo, pues conlleva un balance entre los valores óptico-háptico y de difuminación-división o calma-movimiento. Panofsky lo ejemplifica con los relieves del arte egipcio y del arte griego. En el primero, la inclinación por lo plano y la ausencia de escorzo eliminaba los valores de profundidad, tendiendo más a los de superficie. En estos relieves egipcios el contraste calma-movimiento se decantaba por la calma, el de amalgamación-aislamiento por el aislamiento, y el de óptico-háptico por lo háptico. Por otro lado, en el arte griego se medía la profundidad de los relieves al igual que su escorzo proyectado, lo que generaba un equilibrio entre los valores de profundidad-superficie en lugar de una preferencia total por alguno de estos.

Esto quiere decir que el problema de superficie-profundidad es de vital importancia dentro del sistema fundamental de conceptos para la ciencia del arte, pues es una especie de enlace entre los polos ontológico y metodológico-trascendental. Así se establece que los tres problemas fundamentales se solucionan en un mismo sentido: el aislamiento no puede convivir con el movimiento y el valor háptico; como tampoco la calma convive con la amalgamación y el valor óptico, etc. Esto es la base del estilo individual, específico: la solución de los contrastes volumen-forma y espacio-tiempo en conexión con el de superficie-profundidad en la obra de arte.

La tarea de la teoría del arte es, entonces, la de definir y desarrollar la síntesis absoluta de estos conceptos fundamentales –los cuales formulan problemas artísticos–. Los conceptos

⁴⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 48.

que define no son etiquetas ni fórmulas aplicables a obras individuales. Tampoco denotan diferencias estilísticas manifiestas sino la polaridad de los principios que se encuentra más allá de lo aparente. Y es gracias a la teoría que pueden ser hallados cuando se contempla la obra.⁴⁵ Esto agrega una dimensión distinta al estudio del arte, pues se toma en cuenta la existencia de las obras como contenidos de realidad histórica, mientras que su interpretación comienza con los conceptos fundamentales aunque no se cierra en ellos.

Cuando se trata de conceptos de la historia del arte, Panofsky los plantea como conceptos de caracterización, pues se refieren al estilo manifiesto en las obras de arte, las cuales, al mismo tiempo, proponen una solución de los problemas fundamentales de la teoría del arte. Si los conceptos fundamentales sólo preguntan a los objetos pero no responden, la respuesta elaborada por la obra necesita de otro tipo de conceptos que den cuenta de los problemas patentes en su observación. Estos últimos son un nuevo orden de problemas que se explica con conceptos especializados de la historia del arte. Ello refieren, también, a los problemas fundamentales propuestos por la teoría del arte. Se lleva a cabo la conexión sistemática de conceptos especializados para la descripción de las obras individuales, subordinados a la formulación a priori de problemas fundamentales. Así, aunque en el desarrollo histórico se den descubrimientos y nuevas observaciones nunca antes contempladas, más que representar una inadecuación o insuficiencia del sistema conceptual del arte, demuestra la diferencia en la solución de problemas fundamentales que el tiempo impulsa.⁴⁶

Panofsky apunta por el desarrollo de una ciencia del arte que se fije como meta determinar el *Kunstwollen*, apoyándose para ello en la interacción entre los modos histórico

⁴⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 49 ss.

⁴⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 55 ss.

y teórico de observación. La historia del arte se encargaría de clasificar espacio-temporalmente los monumentos artísticos, relacionándolos entre sí, para luego caracterizar el estilo de ellos individualmente. Para esto necesita de conceptos que caractericen el estilo interno de la obra sin denotar sus cualidades sensibles, pues estas últimas sólo funcionan como un detonante para la posterior caracterización estilística. Se consideran conceptos de estilo aquellos que organizan la observación en secuencias internas con vistas en una unidad dictada por la obra, no los que describen una experiencia sensible personal. ‘Plástico’-‘pictórico’, ‘profundidad’-‘superficie’, ‘corporal’-‘espacial’, ‘colorismo’-‘policromía’ son algunos de los criterios estilísticos que, en lugar de basarse en las cualidades sensibles, las interpretan bajo un complejo mayor.⁴⁷ Este complejo refiere a la expresión de principios de diseño que resuelven, manifiestamente, los problemas fundamentales propuestos por la teoría del arte.

De este modo, los conceptos estilísticos de la historia del arte encuentran conexión con los problemas fundamentales de la teoría del arte, pues proponen una solución patente en la observación de la obra de arte, no una de tipo abstracto. Así se logra conjuntar la determinación histórico-concreta de la obra con su carácter absoluto, es decir su definición mediante problemas atemporales y no situados espacialmente. Interpretar el estilo de una obra organiza lo perceptivo en orden de un complejo interno de la misma, no son observaciones arbitrarias sobre el diseño sino que refieren últimamente al principio estilístico que la gobierna. Hablar de una obra en términos de si es más pictórica o plástica, de su profundidad y superficie, de los cuerpos y el espacio que se expresan en ella, es remitir estos a la expresión de los principios de diseño de la obra.⁴⁸ Las diferencias manifiestas en ella

⁴⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 59.

⁴⁸ Cfr. *Loc. cit.*

testimonian posiciones distintas con respecto a un problema artístico en específico. Esta manera de analizar las obras de arte lleva a la distinción entre el ‘estilo externo’ y el *Kunstwollen*; el primero es una suerte de síntoma estilístico que la obra individual presenta, y el segundo caracteriza la naturaleza estilística del arte en general. Para no confundirse con la clasificación somera de estilos bajo la estela de la causa y efecto, la búsqueda de la naturaleza estilística del arte considera, según Panofsky, que “every artistic phenomenon carries only specific possibilities of development in itself”,⁴⁹ excluyendo la concatenación causal de un estilo tras otro en el tiempo.

La sintomatología estilística puede expresar, referida a los problemas fundamentales de la obra, la circunstancia espacio-temporal de la misma; de esta circunstancia consigue denotar la elección de ciertas cualidades sensibles sobre otras, en un momento específico del tiempo, para la solución de problemas establecidos teóricamente a priori. Panofsky encuentra que a toda materia humanística –ya sea la lingüística, la filosofía, la religión o la jurisprudencia– concierne la solución de sus problemas fundamentales, los cuales, situados en una misma época y región, se resuelven en uno y el mismo sentido. Todo síntoma descubierto en toda producción creativa del ser humano, analizado críticamente, proporcionaría información acerca de la naturaleza de la obra como sobre las tendencias generales en su momento de creación.

3.3.3. La disciplina humanista y la historia del arte

Los textos teóricos de Panofsky referentes a la metodología evidencian tanto una continuación de ideas como el abandono de otras. Cabe señalar el vacío temporal que separa

⁴⁹ *Ibidem*, p. 70.

sus artículos: entre los primeros tres hay cinco años de diferencia en su publicación, pero entre el último de estos –de 1925– y los siguientes hay casi quince años de diferencia: “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento” (1939) y “La historia del arte en cuanto disciplina humanística” (1940). La edición del libro *El significado en las artes visuales* (1955) coloca éste último texto como la introducción al libro y el primero como el capítulo inaugural. Me parece pertinente abordarlos en el orden dado por el libro pues se enlazan alegremente las consideraciones finales de Panofsky en “On the Relationship...” –acerca de la relación y punto de encuentro de la historia del arte con las disciplinas humanísticas–, con las especificidad de la historia del arte considerada como parte de las humanidades.

Como el título menciona, lo que Panofsky busca desarrollar es lo que entraña considerar a la historia del arte como una disciplina humanística. Para definir lo que caracteriza a las humanidades, rescata la concepción misma de humanidad, entendida por un lado como un valor –superior a la existencia animal–, y por otro como limitación –menos que la divinidad–; en tal situación singular del ser humano es que su estudio se centra en lo que este produce a lo largo del tiempo.

Los testimonios de este, entonces, evocan algo distinto de la existencia material de las cosas, pues conllevan en sí mismos una significación intencionada. Panofsky pone de ejemplo que los animales pueden utilizar estructuras y signos en su cotidianeidad, pero que lo hacen sin tener en cuenta relaciones tanto de significación como de construcción. Las primeras consisten en separar el concepto de los medios expresivos utilizados; las segundas en una separación de la idea y la función específica de los medios expresivos. Los testimonios humanos sí contemplan estas relaciones y por tanto se sitúan fuera de su contexto espacio-temporal, pues hacen referencia a la esfera intencional de sus creadores que no es constatable

en su manifestación concreta. De esta forma, se los estudia bajo una perspectiva de unificación que transforma la ‘variedad caótica’ de testimonios en un ‘cosmos cultural’.⁵⁰

El estudio humanista comienza con la observación, la cual presupone una preselección dictada por la concepción histórica general que se aplique a los hechos históricos. Posteriormente viene su examinación bajo conceptos de índole histórica, los cuales tiene su base en las categorías de ‘espacio’ y ‘tiempo’ pues sus objetos son localizables y fechables; esto delata la estructura espacio-temporal que subyace al cosmos cultural. El siguiente paso es el de la interpretación y, por último, se lleva a cabo la clasificación dentro de un sistema coherente de los testimonios estudiados. Panofsky subraya que el examen de ellos sólo se logra a partir de la apelación a documentos que den cuenta de ellos. Por ejemplo, para autenticar alguna obra de arte se puede recurrir a contratos de galerías, a diarios de posibles propietarios, inclusive a otras pinturas que representen la colección de un aficionado al arte que pudo haber poseído dicha obra, ello desde una concepción de historia del arte que los mira como material secundario para la definición de su material primario, que es la obra en sí misma. Esto lleva implícito que el enfoque con que uno se acerca a estudiar algún testimonio humano ya presupone la posible conclusión, orientada por la concepción histórica preferida.

Establecida la obra de arte como el material primario de estudio para la historia del arte, Panofsky pregunta ¿qué es una obra de arte? Sin meterse en discusiones teóricas, propone que es un testimonio humano que tiene una significación estética, es decir que reclama ser estéticamente experimentado.⁵¹ Sin embargo, dice, la experiencia estética se

⁵⁰ Cfr. Panofsky, E., “La historia del arte en cuanto disciplina humanística” en *El significado de las artes visuales*, p. 21.

⁵¹ Cfr. *Ibidem*, p. 26.

puede obtener del abandono a un objeto de la percepción cualquiera, sea natural o humano. La diferencia con los testimonios humanos que interesan a la persona humanista es que estos exigen ser interpretados desde su ‘intención’.⁵² Pero inclusive los objetos prácticos pueden verse desde esta óptica intencional: los hay que son vehículos de comunicación y que transmiten conceptos o ideas, y los hay que son utensilios o aparatos, que cumplen con una función especial. Es relevante mencionar esto último pues hace patente el hecho de que los objetos humanos tienen un sentido manifiesto en su intención, es decir una idea a concretar que, sin embargo, se halla igualmente sujeta a la materia del objeto. En la obra de arte se contrapesan, pues, la idea con la materia y la forma –o el ‘elemento formal’–; idea y forma, en su convivencia dentro de una obra, expresan la intención de quien la crea.

Lo que distingue a las obras de arte, entonces, es que su interés principal no yace en la idea que transmiten ni en su función, sino en su forma.⁵³ Las intenciones que la obra puede contener se encuentran condicionadas por convencionalismos de su época y de contexto, al tiempo que dependen de la actitud personal, las experiencias particulares y la situación histórica de quien las indaga. La intención manifiesta un ‘contenido’ que, más que ser el tema de la obra, muestra el equilibrio entre la ‘forma’ y la ‘idea’ en ella plasmadas. Este contenido no tiene nada que ver con lo manifiesto visualmente en la obra sino con algo más allá. Panofsky lo pone en los siguientes términos: “Es la actitud fundamental de una nación, un periodo, una clase social, un credo religioso o filosófico: todo esto cualificado inconscientemente por una personalidad y condensado en una obra.”⁵⁴

⁵² Se advierte que Panofsky abandona el término antes estudiado de *Kunstwollen* y utiliza el de ‘intención’. No quiere decir que se identifiquen por entero, aunque sí guardan una relación conceptual que se muestra a continuación, más allá del insinuado vínculo entre ‘intención’ y ‘voluntad’.

⁵³ Cfr. *Ibidem*, pp. 27-28.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 29.

La investigación humanista, para poder determinar la intención de las obras artísticas, lleva a cabo un proceso mental sintético y subjetivo que consiste en volver a realizar y recrear en lo posible las acciones y creaciones del pasado. Esta recreación, para el caso del arte, establece que lo que se contempla ha de ser interpretado estilísticamente. Es decir, que al encarar toda obra de arte uno se interesa por sus tres elementos constitutivos: la forma materializada, la idea o el tema, y su contenido. Panofsky plantea que la capacidad de discriminar estos elementos en la observación de obras depende tanto de una sensibilidad individual como de un bagaje cultural nutrido. Toda investigación arqueológica presupone una recreación estética, que es la postulación de un sentir subjetivo de cara al ‘contenido’ objetivo condensado en el arte.⁵⁵

La terminología que la historia del arte aplica a sus objetos tiene que describir las particularidades del estilo de los mismos “como aquello que da testimonio de las ‘intenciones’ artísticas”.⁵⁶ Por otro lado también debe de interpretar las “peculiaridades del estilo de las obras como soluciones específicas de ‘problemas artísticos’ genéricos”.⁵⁷ Así se contempla que la intención de la obra artística se refiere a las alternativas que tuvo el creador para su consumación, pero que estas se supeditan a problemas ya establecidos dentro de la obra misma.

Como resulta notable, este texto posterior de Panofsky condensa lo desarrollado en sus anteriores textos teóricos, pues su interés no se halla en la discusión sino en una propuesta mayor: la de establecer a la historia del arte como una disciplina humanística, con sus objetos y su método bien delimitados. Llama la atención que dejara de utilizar el término *Kunstwollen*

⁵⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 32.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 34.

⁵⁷ *Loc. cit.*

que tanto se interesó en definir, pero es consistente con el desarrollo de su metodología. Si *Kunstwollen* fue el concepto que le permitió, teóricamente, establecer la unidad de la obra de arte junto con los fundamentos de sus problemas específicos, es decir, su legalidad como objeto de estudio de una rama independiente –la historia del arte–, su abandono posterior concierne a un interés por establecer a la obra de arte –y a la historia del arte– dentro de un sistema cultural de interpretación global. Puede decirse que *Kunstwollen* es al microcosmos de la obra de arte lo que la iconología es al macrocosmos en que la misma se inserta.

3.3.4. Formulación iconológica

Bajo la tónica de esta subordinación de la obra de arte al cosmos cultural, Panofsky desarrolla su ensayo “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento”. En este comienza definiendo a la iconografía como “la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma”.⁵⁸ El ejemplo utilizado para demostrar cómo procede la iconografía es célebre: una persona que me saluda al otro lado de la calle levantando su sombrero. Esta situación cotidiana tiene un primer momento de identificación de formas, también llamada significación primaria fáctica: un cuerpo cruzando la calle que levanta su brazo para zafarse el sombrero y mantenerlo al aire; la experiencia del cambio de relaciones en la forma y su asociación con acciones ya conocidas son la base de esta identificación. En este primer momento se encuentra otra forma de identificación, llamada significación primaria expresiva: se basa en la empatía generada con los movimientos interpretados como gestos; es decir, se analiza la sensibilidad comunicada en el movimiento del brazo: si es alegre, seria, o enojada, por ejemplo.

⁵⁸ Panofsky, E., “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento”, en *El significado en las artes visuales*, p. 45.

A esta primera significación, también llamada natural, le sigue una significación secundaria o convencional. Esta considera los cambios observados como un saludo, abarcando un nivel de interpretación distinto al de la familiaridad con los gestos. Aquí se halla impregnado un conocimiento de las costumbres de una sociedad específica, de cierto momento histórico, en que levantar el sombrero significa la cordialidad del saludo (es notable señalar que en la actualidad esta cortesía se encuentra casi desaparecida). Esta segunda significación se caracteriza por tener en su origen una intención deliberada, es decir, que quien me saluda a lo lejos quiere comunicarme ese saludo mediante sus movimientos para que yo los capte y los responda o los ignore; es una significación ya no sensible, como las anteriores, sino inteligible.⁵⁹

Ambas significaciones anteriores, Panofsky las considera de tipo ‘fenoménicas’ pues son derivables de lo observable. Sin embargo, existe otra última significación que es de tipo ‘esencial’: es aquella que se fija en descubrir el contenido intrínseco a la escena. En el ejemplo del saludo ya identificado como una cordialidad, éste se toma como un ‘síntoma’ de una ‘personalidad’ que condensa toda la situación histórico-social, junto con sus antecedentes, de quien lo ejecuta. Esta interpretación hace que consideremos todo lo que hay, dentro del cuadro mental que Panofsky nos hizo imaginar, como el vehículo de un significado que está más allá del cuadro, pero que al mismo tiempo apunta hacia este mismo. Así, se podría hablar de la clase social de la persona que saluda, y cómo esto se relacionaría con la vestimenta y la utilización de la indumentaria como medio gestual de cortesía en su tiempo. Al mismo tiempo se puede relacionar ese gesto cortés con una moral basada en un modo de ver y de relacionarse con el mundo, derivado de cierta tradición y que se distingue, en su

⁵⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 46.

contexto, de otras concepciones sociales. De una manera más simple, puede decirse que esta significación esencial interpreta acciones aisladas bajo la lente de una interpretación más general.

Es claro que para Panofsky su interés es aplicar el anterior análisis sobre la obra de arte, y lo propone en los siguientes términos:

- ❖ Significación primaria (también llamada pre-iconográfica): es lo tocante a los motivos artísticos, es decir, la identificación de las ‘formas puras’ (líneas, color, relieves, etc.) con objetos, animales, humanos, etc., relacionados entre sí y con cualidades expresivas cada uno.
- ❖ Significación secundaria (Iconográfica): es la relación de los motivos artísticos con temas. Identificación, por ejemplo, de que cierta figura femenina con un objeto en la mano y en cierta posición representa, o personifica, una virtud, un vicio, o un personaje reconocible en mitologías y en la tradición; todo esto hecho de manera deliberada por el o la artista. Es el motivo interpretado bajo una significación secundaria, de ello resulta una ‘imagen’. La combinación de imágenes en una obra es una historia o una alegoría.
- ❖ Significación intrínseca (Iconológica): aquí se concibe lo representado en las significaciones anteriores como manifestaciones de “principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra”.⁶⁰ Panofsky considera esta interpretación como dirigida hacia los ‘valores simbólicos’, en clara referencia al trabajo de Cassirer. Estos valores son descubiertos en la obra cuando se analiza como un documento histórico que nos habla de ella misma y de su contexto de creación.

Bajo este contexto metodológico es introducido el concepto de iconología, al que Panofsky se refiere como “la vieja fórmula feliz”. Ella actúa de manera activa en el análisis

⁶⁰ *Idem.* p. 49.

iconográfico, el cual podría llegar a conformarse con ser una descripción y clasificación de las imágenes –el cuándo y el dónde– y no interesarse por dilucidar la génesis o el sentido de las mismas. De esta forma, Panofsky convierte el ‘análisis’ iconográfico en una ‘interpretación’ iconológica; activa al primero en el sentido de que lo vuelve la base de una interpretación más general y abarcadora de sentido.

La iconología cumple la función de principio unificador que permite la interpretación de la obra de arte dentro de un sistema cultural; la dota de unidad en sí misma que permite su análisis interno, el cual puede referirse a algo que se encuentra más allá de ella pero que ella misma expresa. Parece ser no una continuación del concepto de *Kunstwollen* sino una ampliación del objeto de estudio, de su fundamentación teórica a su interpretación histórico-práctica. La iconología contiene las implicaciones que *Kunstwollen* imprime a la obra pero las concretiza en la existencia histórica de ésta. Así, Panofsky llega a establecer que tanto la identificación de formas como el análisis iconográfico y la interpretación iconológica están regidas por ‘principios correctivos’ que las guían objetivamente. De esta forma, para la significación primaria existe la historia del estilo: “modo en que, bajo diversas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos se expresaron a través de las formas”; para el análisis iconográfico, la historia de los tipos: “modo en que, bajo diversas condiciones históricas, los temas y conceptos específicos se expresaron a través de objetos y acontecimientos”; y para la interpretación iconológica, la historia de los síntomas culturales o símbolos: “modo en que, bajo diversas circunstancias históricas, las tendencias generales y esenciales del espíritu humano se expresaron a través de temas y conceptos específicos”.⁶¹

⁶¹ *Ibidem*, p. 57.

Entonces la historia del arte tiene que servirse de sus objetos típicos de estudio como de todo tipo de documento cultural que ayude a la interpretación de los mismos. Continúa con una actitud heredada de sus profesores que Panofsky parece haber mantenido a lo largo de su vida: la interdisciplinaria para el estudio íntegro del arte.

La segunda parte de “Iconografía e iconología...” está dedicada a aplicar el método iconológico y sus problemas al Renacimiento, entendido este como el resurgimiento de la antigüedad clásica.⁶² Panofsky trata de caracterizar la actitud del renacimiento como un acercamiento y recuperación críticos de la antigüedad. Es decir que más allá de pensar los periodos clásico, medieval y renacentista como rompimientos bruscos o recuperaciones arbitrarias, propone que los iniciadores del renacimiento trataron de estudiar las fuentes primeras de los clásicos para poder volver a reunir los temas y motivos correspondientes.

La diferencia de actitudes entre el Renacimiento y la que pudo haber existido en el medioevo radica, entonces, en que en el transcurso de la época clásica a la edad media no se rompió de tajo con el mundo precedente, sino que se le consideraba como un continuo en donde se fusionaban temas clásicos con nuevos motivos medievales, y viceversa, nuevos temas con motivos de la antigüedad clásica. Lo mismo sucedía con los textos y las disciplinas, en donde se adecuaban las filosofías antiguas a la nueva cosmovisión de un mundo cristiano, cosa que impedía el rompimiento y por tanto el distanciamiento de una con la otras. Panofsky considera que era imposible una conciencia histórica en los medievales que les permitiera interpretar la antigüedad como un fenómeno histórico, pues la encontraban, aunque remota, muy presente. El abismo infranqueable que les impedía identificarse con ella era que la consideraban una orbe de maravillas en lugar de un fenómeno concluso.

⁶² Cfr. *Ibidem*, p. 59.

El establecimiento de disciplinas como la filología y la arqueología clásicas, que estudian el pasado con distancia histórica y hacen crítica de fuentes, dice Panofsky, pertenece a una conciencia histórica moderna. Sólo una visión histórica de este tipo pudo definir la unidad de los periodos históricos anteriores mediante la síntesis de los productos humanos dentro de un conjunto definido y coherente. Y esto gracias a una distancia temporal que permitió ‘observar’ los fenómenos del pasado desde una conciencia crítica contemporánea.⁶³ El correlato de esta ‘perspectiva’ histórica resulta ser, en la historia de la pintura occidental, el desarrollo del sistema perspectivo moderno de representación “basado en la observación de una distancia fija entre la mirada y el objeto, lo que permite al artista construir imágenes sintéticas y coherentes de las cosas visibles”.⁶⁴

⁶³ Cfr. *Ibidem*, p. 68.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 68.

Capítulo 4. La perspectiva como forma simbólica

4.1. El texto

*La perspectiva como forma simbólica*¹ es una conferencia dictada por Erwin Panofsky en 1925 y publicada en 1927 en las conferencias del Instituto Warburg. En su formato de libro, el cuerpo de notas agregadas al texto por poco la dobla en extensión, ofreciendo extensas discusiones exegéticas respecto a terminología y literatura sobre el tema de la perspectiva. El hecho de haber sido pensada como conferencia nos brinda un contenido sintético que se nutre con aclaraciones y/o discusiones en las notas, las cuales resultan aclaratorias para quien se acerque al tema desde distintos puntos de vista.

El texto se divide en cuatro capítulos donde Panofsky busca desentrañar el desarrollo de la ‘intuición perspectiva del espacio’ a lo largo de la historia, desde la Antigüedad clásica hasta el Renacimiento. Esto no con el afán de demostrar que en tal época carecieron de un método perspectivo mientras en otra lo desarrollaron pulcramente, sino considerando a la perspectiva misma como un asunto o ‘momento estilístico’.² Entonces, para Panofsky, al ser un problema sobre el estilo, la perspectiva serviría a la historia del arte como una ‘forma simbólica’ –“el feliz término acuñado por Cassirer”, le llama–.

Panofsky parte del latinismo *item perspectiva*, que significa ‘mirar a través’ según el pintor Alberto Durero. Le interesa esta definición pues tiene un sentido gráfico que implica “la moderna definición y construcción del ‘cuadro’ en cuanto intersección de la pirámide visual.”³ La ‘intuición perspectiva del espacio’ se encuentra donde se da la representación de

¹ *Die Perspektive als «Symbolische Form»*. [En adelante *PaSF*.]

² Cfr. *PaSF*, p. 24.

³ *PaSF*, p. 99. Nota 3. [El resaltado es mío.]

objetos en ‘escorzo’⁴ dentro de un ‘plano figurativo’,⁵ cuya principal característica es la negación de la materialidad en que las formas se hayan dibujadas, produciendo, así, un espacio unitario donde se comprende la diversidad de las cosas.⁶ Es decir que en este tipo de intuición espacial es necesario establecer una suerte de fondo donde los objetos se distribuyan libremente sin limitantes concretas del material en que se representen. Así, las cosas se refieren unas a otras entre sí, mientras que los demás elementos de trazo las distribuyen dentro del cuadro sin recurrir a elementos extraños. Esto coincide con la manera en que Cassirer piensa la intuición espacial: como aquella que, al establecer un objeto delimitado en el espacio, lo impregna de infinitas posibilidades de ubicación dentro de un plano espacial mayor, en donde se relaciona con otros objetos. Esta intuición determina la relación mutua entre los objetos, pues se hallan subordinados a la función espiritual que los ordena.⁷

Panofsky anota que no importa si tal intuición perspectiva del espacio está determinada por las impresiones sensibles inmediatas o por una construcción geométrica ‘correcta’.⁸ Esta última tendría su origen en el Renacimiento y la define como la representación de un cuadro “como una intersección plana de la ‘pirámide visual’ que se forma por el hecho de considerar el centro visual como un punto, punto que conecto con los diferentes y característicos puntos de la forma espacial que quiero obtener.”⁹ La meta de tal construcción perspectiva correcta es producir un espacio ‘racional’, es decir, infinito,

⁴ Fase y condición necesaria para la posterior evolución de la visión perspectiva, según Panofsky. Cfr., *PaSF*, p. 100. Nota 5.

⁵ Panofsky puntualiza que, en esta idea de plano figurativo, está implícita la idea de cuadro considerado como una ventana a través de la cual se mira. Cfr. *PaSF*, p. 11.

⁶ Cfr. *PaSF*, p. 11.

⁷ Cfr. *supra*, cap. 1.4.9., p. 36.

⁸ Como se verá en el desarrollo del texto, esta determinación por las impresiones sensibles inmediatas no se refiere a que de por sí exista una percepción visual perspectiva, sino que en el ensayo gráfico de tal intuición espacial perspectiva se discriminan los elementos sensibles y teóricos que la van configurando.

⁹ *PaSF*, pp. 11-12.

constante y homogéneo más cercano a la matemática que al espacio psicofisiológico de la percepción cotidiana. Panofsky advierte que para lograr producir dicho espacio es necesario suponer que hay un solo ojo inmóvil que mira, y que la intersección en la pirámide es una reproducción ‘adecuada’ de la imagen visual que presenciamos.¹⁰ Esto lo considera una ‘audaz’ abstracción de la realidad, si a esta última se la considera una efectiva impresión visual del sujeto.

Tal audacia abstracta sirve a Panofsky para dejar claras las diferencias fundamentales entre los tipos de espacio psicofisiológico y matemático puro. Se sirve de Cassirer para caracterizar la estructura de este último: es un espacio homogéneo donde sus elementos no tienen un contenido autónomo sino que se determina por la posición en que se ubican con respecto a otro, es decir por relaciones ideales. Su ‘ser’ no es sustancial sino funcional pues se funda en la relación recíproca de sus elementos; es construido y no dado. Por último, desde todos los puntos del espacio se pueden crear construcciones iguales en todos sentidos y direcciones.¹¹ El espacio psicofisiológico, en cambio, se halla unido íntimamente a los límites perceptivos, por ejemplo, al campo limitado y definido del espacio que se ofrece a los sentidos, el cual de ninguna forma es homogéneo, pues presenta la peculiaridad y el valor de cada lugar específico. Es heterogéneo pues las relaciones de delante-detrás, arriba-abajo y derecha-izquierda se corresponden, siempre, de modo diverso dependiendo el lugar y la dirección de los objetos. Lo que fundamentalmente distingue a ambas espacialidades es la finalidad, fija desde un principio, de la construcción perspectiva exacta: realizar, en su representación, la homogeneidad espacial que transforme el espacio psicofisiológico en espacio matemático.

¹⁰ Cfr. *PaSF*, p. 12.

¹¹ Cfr. *PaSF*, pp. 13-14.

Sin embargo, tal transformación ignora la diferencia existente entre lo que Panofsky considera la ‘imagen visual’ y la ‘imagen retinal’. La primera se encuentra condicionada psicológicamente por la forma en que el mundo visible aparece a la conciencia; la segunda corresponde al dibujo mecánico que se forma en el ojo físico, es decir la impresión inmediata que las formas imprimen a la vista.¹² La imagen retinal resulta fundamental para el estudio de la perspectiva, pues presupone una superficie física curva en donde se proyectan formas, contraria a la superficie plana del cuadro de la imagen perspectiva exacta. Se da una diferencia fundamental entre la ‘construcción’ y la ‘realidad’, la cual evidencia distintas actitudes con respecto al espacio y su representación a lo largo del tiempo.

Por ejemplo, para Panofsky, que el mundo contemporáneo ignore la curvatura del ojo, en la elaboración de sus proyecciones espaciales, tiene su fundamento en la construcción perspectiva plana, la cual sólo es posible bajo una determinada concepción del mundo. Por otro lado, la óptica de la antigüedad sí estaba al tanto de las modificaciones que la esfera visual imprime a las cosas, al tiempo que la relacionaba con la teoría que, “respecto a las modificaciones de dimensión, se ajustaba más [...] a la estructura efectiva, representándose la configuración del campo visual como una esfera.”¹³ Por tanto, la proyección que se diera sobre la esfera ocular determinaba las distancias y dimensiones visuales a través de la medida de los ángulos visuales y no por la distancia lineal entre el ojo y los objetos.

Panofsky llama *perspectiva naturalis* al tipo de proyección antigua que “perseguía formular matemáticamente las leyes de la visión natural”, y *perspectiva artificialis* a aquella que “se esforzaba en formular un sistema prácticamente aplicable a la representación

¹² Cfr. *PaSF*, p. 15.

¹³ *PaSF*, pp. 18-19.

artística”.¹⁴ En ningún momento niega la existencia de algo tal como la perspectiva antigua, más bien deja de manifiesto cómo el objetivo y dirección ideales son los que ordenan las proyecciones bajo cierto fin y con un cierto sentido.

En esta tónica, el segundo capítulo de Panofsky pregunta por el tipo de método perspectivo que se usaba en la antigüedad, puesto que esta se interesaba por aplicar las leyes de la visión en la realización de sus obras, al tiempo que, en un deseo de fidelidad, problematizaba la manera de compensar o representar las aberraciones visuales que surgen luego de plasmar en una superficie plana lo que acontece en una convexa. Estas aberraciones se comprenden como las variaciones a considerar en la representación para compensar el hecho de que una línea recta se perciba como curvada debido a la inadecuación de la imagen retinal proyectada en el plano.

Vitruvio utilizó el término de ‘escenografía’ para hablar de la representación perspectiva de edificios sobre una superficie.¹⁵ El fundamento de dicha escenografía sería, según la locución *omnium linearum ad circini centrum responsus*, que todas las líneas responden al vértice de un círculo.¹⁶ Aunque Panofsky niega que ese vértice pueda considerarse como un análogo al punto de fuga moderno,¹⁷ le parece de interés pues evidencia un tipo de construcción matemática exacta anterior al Renacimiento. El vértice mencionado se corresponde “al lugar de la facultad visual”¹⁸ –que se encuentra fuera del cuadro, siendo

¹⁴ *PaSF*, p. 20.

¹⁵ Panofsky amplía el concepto de escenografía como “la aplicación de las leyes de la óptica a las artes figurativas y constructivas en conjunto”, ver *PaSF*, nota 18, p. 118.; asimismo refiere a Proclo, para quien la “escenografía es, fundamentalmente, la teoría de las compensaciones de las aberraciones aparentes que se siguen de una obra de arte colocada a determinada altura o calculada para ser vista desde lejos”, *Op. cit.*, p. 119. Esto para matizar la actitud que ponderaba la posición visual subjetiva como punto de referencia al cual adecuar las diferencias entre la visualidad concreta y su proyección.

¹⁶ Según la traducción aclaratoria de Panofsky. Cfr. *PaSF*, p. 22.

¹⁷ Principalmente por una contradicción fundamental: la perspectiva que se sirve de un plano superficial no puede referir al círculo o a la esfera pues de principio la ignora conscientemente.

¹⁸ Cfr. *PaSF*, p. 120.

“la prolongación en línea recta de los rayos visuales”¹⁹ y que por tanto es problemático identificar con un punto singular donde esos rayos convergen dentro del cuadro. Aclara que el *centrum* del que habla Vitrubio es, más que un punto de fuga, “un centro de proyección representante del ojo del observador”,²⁰ y como tal sólo traza desde afuera las líneas de profundidad de la construcción interna. La coincidencia de tales líneas dentro del cuadro se da sobre un eje vertical centrado y no sobre un punto único desde el que se proyectan, como se nota en la siguiente figura:

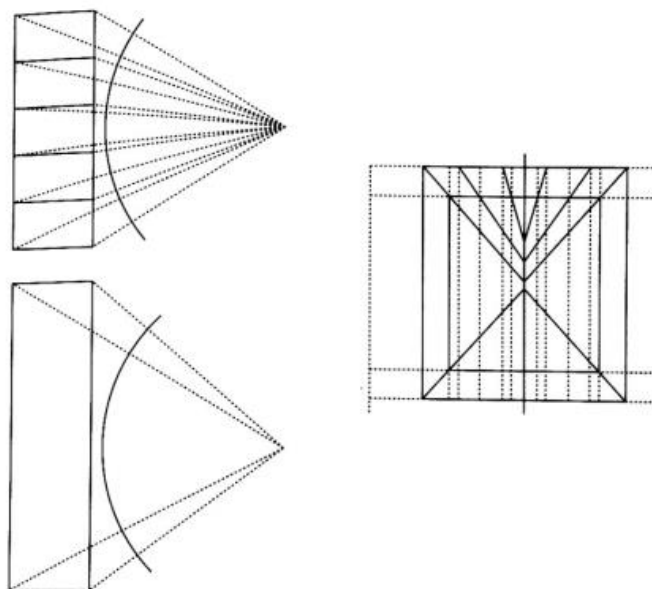


Figura 2

Puesto que Panofsky aventura como hipótesis la existencia de dicho círculo para la representación –gracias a unas cuantas pinturas excepcionales de la época a las cuales hace referencia–, concluye que, en todo caso, este tipo de construcción de eje de fuga fue “el principio determinante de la representación antigua del espacio”.²¹ Esta se caracterizaría por

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ *PaSF*, p. 22.

²¹ *Ibidem*, p. 23.

carecer de unidad y coherencia interna donde la relación entre longitudes, altura y profundidad se mantenga constante.²² Cuando Panofsky escribe que la perspectiva, vista desde el punto de vista de una construcción correcta, es un problema mayormente matemático que artístico, se refiere a que en este punto de su argumento no existen razones para considerarla como un problema que atañe sólo al ejercicio artístico. Pues, así como puede haber pinturas con una perspectiva lograda que no demeritan el trabajo artístico, tampoco una perspectiva errada –o inclusive su ausencia– demeritan su valor como obra de arte. Entonces, ¿cuál sería el lugar de la construcción perspectiva dentro del mundo del arte? La respuesta de Panofsky es que puede considerarse como un ‘momento’ estilístico.²³ Es decir, que su función dentro de la historia del arte sería la de una ‘forma simbólica’, mediante la cual un “particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él”.²⁴ De este modo, la pregunta por la perspectiva no se reduce a una discriminación entre cuáles épocas y campos artísticos tuvieron una representación perspectiva correcta y cuáles no, sino a la pregunta por el tipo de perspectiva que en cada momento se practicó.²⁵ La referencia a Cassirer y su concepto de forma simbólica manifiesta el interés de Panofsky por llevar el análisis de la perspectiva más allá de los límites del cuadro pictórico, proyectando dicho análisis a la esfera del espíritu y sus expresiones simbólicas.

El arte de la antigüedad, según Panofsky, se caracteriza por ser un arte de cuerpos que no une pictóricamente cada uno de sus elementos, sino que los dispone en grupos. Su espacialidad se representa mediante superposición y mediante sucesión de figuras no regidas por una relación que las una con las otras; está más cercana al agregado que a una disposición

²² Cfr. *PaSF*, pp. 23-24.

²³ Cfr. *PaSF*, p. 24.

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ Cfr. *PaSF*, p. 25.

en profundidad escalonada. Panofsky subraya que aunque en el arte helenístico se representasen interiores y paisajes, los intervalos entre cuerpos y vacío, la disminución hacia el fondo de las figuras, e inclusive la luz, todas ellas no responden a un punto unitario que determine sus relaciones mutuas. Por ejemplo, las ortogonales²⁶ nunca confluyen en un horizonte y mucho menos en un punto, la profundidad se haya constantemente interrumpida por figuras que rompen las proporciones, y la luz llega a iluminar desde diversos frentes.²⁷

Sin embargo, es en la misma época helenística cuando las figuras se pueden colocar sobre un trazado de suelo proyectado en escorzo, dejando de considerar el suelo representado –y con ello la superficie misma de la obra– como un mero soporte material. Cuando este arte helénico se traslada hacia Pompeya –lo que Panofsky nombra suelo romano–, el trazado del suelo comienza a controlar la profundidad mediante intervalos y fraccionamientos, transformando en ‘superficie figurativa inmaterial’ la superficie material del cuadro. Es el periodo en que la pintura de interior y de paisaje surgen ‘propiamente dichos’. Panofsky dirá que el mundo empírico comienza a representarse como un ‘panorama’, puesto que éste acentúa la idea de una ilusión visual que se acerca a la noción de ‘mirar a través’ de la perspectiva.²⁸ Aun así, el espacio que se produce en esta forma de representación es sólo de agregados de cuerpos y del espacio entre ellos, y sigue sin sistematizarse en una “unidad superior más allá del espacio vacío y de los cuerpos”²⁹ que permita que estos respondan a una estabilidad de sus relaciones mutuas. Esta es una hipótesis de Panofsky sobre la evolución de la representación espacial en las pinturas, y encuentra que su paralelismo con el concepto y desarrollo de la idea de escenografía es, por lo más, interesante, pues acerca al

²⁶ Líneas rectas proyectadas en el plano que se cortan perpendicularmente, formando una cuadrícula.

²⁷ Cfr. *PaSF*, pp. 25-26.

²⁸ Cfr. *PaSF*, pp. 128-30, Nota 24.

²⁹ *PaSF*, p. 26.

espectador a las escenas de manera tal que el espacio entre la obra y éste se cierra en una unidad donde la representación parece “como articulada de forma inmediata en su esfera existencial, como auténtica ‘escenografía’ correspondiente a los resultados de la pintura en perspectiva.”³⁰

Lo que Panofsky encuentra en la caracterización de esta perspectiva heleno-romana es su fundamental discrepancia con la perspectiva moderna posterior. La diferencia se basa en la intuición espacial, determinada por las teorías de su tiempo y avocada a ciertos intereses. Para la construcción moderna, basada en el punto de fuga, se “modifican todos los valores de longitud, altura y profundidad en una relación constante y por eso establecen únicamente, para cada objeto, las dimensiones que le son propias y la posición que guardan respecto al ojo”.³¹ Para establecer tal relación constante es necesario formular, primero, un espacio sistemático en el cual los objetos y el vacío entre ellos se consideren como modificaciones de un *continuum*, es decir, del ‘ser’ espacial que los dota de sentido en la relación interna del cuadro.³² En cambio, prosigue Panofsky, “por variadas que fuesen las teorías antiguas del espacio, ninguna de ellas logró nunca definirlo como un sistema de meras relaciones entre la altura, la anchura y la profundidad”,³³ pues en su peculiar concepción del mundo, bajo determinada intuición espacial, la meta nunca fue sistematizar el espacio. Esto se encontraría en plena concordancia con el pensar filosófico del momento, que tampoco podría concebir un espacio definido “como un sistema de meras relaciones entre la altura, la anchura y la

³⁰ Cfr. *PaSF*, pp. 128-30, Nota 24. En esta misma nota, Panofsky menciona un proceso análogo de representación intermedial: la écfrasis, donde la descripción de obras pictóricas también empieza a obtener unidad en su contenido. Es en la obra de Juan Mosco donde lo descriptivo deja de ser decorativo y se instala como parte importante de la composición literaria en su conjunto. Sería con Virgilio cuando, además de relacionarse estrechamente con el todo y con su contenido, la écfrasis comience a hacer referencia a una presencia externa a la obra.

³¹ *PaSF*, pp. 23-24.

³² Cfr. *supra*, cap. 4.1., pp. 99-101.

³³ *PaSF*, p. 27.

profundidad, resolviendo (*sub especie* de «un sistema de coordenadas») la diferencia entre «delante» y «detrás», «aquí» y «allí», «cuerpos» y «no cuerpos» en el concepto más alto y más abstracto de la extensión tridimensional”.³⁴ El mundo de la antigüedad es fundamentalmente discontinuo, desde Demócrito, Platón y Aristóteles. El primero, pues postula un mundo corpóreo movilizado por un infinito vacío, correlatos ambos del ser y del no ser, respectivamente; el segundo por contraponer el mundo de los elementos al espacio; y el último por elaborar un espacio general –determinado por las cualidades de arriba y abajo, delante y detrás, derecha e izquierda– que contiene a las cosas singulares –determinadas por las cualidades de altura, longitud y anchura–. En estas concepciones espaciales de la antigüedad les resulta imposible considerar la distinción entre cuerpos y no-cuerpos como expresiones de una misma ‘sustancia extensa’, de un *continuum*, siendo el espacio sólo un depositario de objetos singulares.³⁵

Panofsky continúa en el tercer capítulo con la premisa de que, “a través de la creación de una distancia, es posible volver a retomar creativamente los problemas anteriormente afrontados”.³⁶ No es sino hasta la Edad media que se dorará de unidad a la multiplicidad de la representación antigua. Proclo, al definir el espacio como luz sutil,³⁷ da el primer paso para definir al mundo –en conjunto con el arte– como un *continuum* homogéneo: la luz es aquello a que responden y que ordena las figuras, es la sustancia que unifica las fluctuaciones de la luz en el espacio. La correlación con las filosofías neoplatónicas de la luz y su cercanía con el ser, apunta Panofsky, manifiesta una actitud unificadora que, sin embargo, impide

³⁴ *Loc. cit.*

³⁵ Cfr. *PaSF*, p. 28.

³⁶ *PaSF*, p. 29.

³⁷ Cfr. *PaSF*, p. 31.

mensurar y dimensionar el espacio pues trabaja con pura iluminación y sombras en detrimento de la espacialidad cerrada del cuadro y su relación mimética con los cuerpos.

En el arte románico, según Panofsky, hay una reducción de los cuerpos y del espacio a la superficie material. Pero esto, en conjunto con en arte bizantino, que renuncia a los avances perspectivos y a la ilusión espacial, los lee a ambos como la condición necesaria para el surgimiento posterior de la perspectiva moderna, puesto que esa suerte de regresión a lo sensible y corpóreo no se desprende de, sino que se contiene en el concepto de sustancia. Así, si por ejemplo en el gótico se constituye un arte estatuario que prefiere lo corpóreo, éste no se halla aislado sino unido a la construcción general de las catedrales; el baldaquino delimita las estatuas y les otorga su lugar específico en el espacio, relacionándolas con la masa entera del edificio.³⁸ De esta forma se obtiene que el cuerpo y el espacio vacío son expresiones de una unidad homogénea, sin escisiones.

La interpretación de Panofsky sigue el hilo de que la perspectiva moderna se fraguó gracias a la sensibilidad espacial del gótico, pero reforzada con concepciones arquitectónicas y esculturales bizantinas, las cuales, tomando las formas especiales de la arquitectura y del paisaje, se funden en la unidad de proyecciones espaciales referidas a interiores. Es hasta los pintores Duccio y Giotto que

la representación de un espacio interno cerrado, concebido como un cuerpo vacío, significa, más que el simple consolidarse de los objetos, una revolución en la valoración formal de la superficie pictórica: ésta ya no es la pared o la tabla sobre la que se representan las formas de las cosas singulares o las figuras, sino que es de nuevo, a pesar de estar limitado por todos sus lados, el plano a través del cual nos parece estar viendo un espacio transparente.³⁹

³⁸ Cfr. *PaSF*, p. 35.

³⁹ *PaSF*, p. 37.

Ambos artistas bajomedievales, unificando el arte bizantino con el gótico, superan los principios medievales de representación y, con ello, consolidan el plano figurativo.

Lorenzetti sería quien por primera vez orienta, con plena conciencia matemática, las ortogonales hacia un punto de fuga, el cual se define como la “imagen del punto infinitamente lejano de todas las líneas de profundidad”.⁴⁰ Este punto de fuga Panofsky lo interpreta como el símbolo concreto del infinito, concepto negativo en la antigüedad, que en el medioevo se identifica con lo divino, y que comenzaba a prefigurarse dentro de la realidad empírica.

La configuración del plano figurativo y la consecución del punto de fuga, permitieron que la superficie material sirviera para apreciar las medidas y las distancias de la variedad de cuerpos que se ordenan sobre ella. Además, el establecimiento de un suelo proyectivo —que en general era un piso de baldosas ajedrezadas— funcionaba como un índice de intervalos que brindaba valores espaciales determinados a los cuerpos.⁴¹ Para Panofsky, éste sería el primer ejemplo de un sistema de coordenadas que se elabora, antes, en la esfera del arte que en la del pensamiento abstracto matemático. En esta relación entre arte y ciencia, asimismo, encuentra que la geometría proyectiva de Desargues surge a partir de las investigaciones perspectivas llevadas a cabo en las obras de arte.

Las evidencias artísticas que Panofsky tuvo a la mano mostraron que en el norte de Europa, en especial en los Países Bajos, se logró una correcta construcción perspectiva pero por vía de medios empíricos, mientras que en Italia la praxis perspectiva de las obras se guiaba por la teoría matemática de la misma. Alberti conciliaría ambos métodos —el lógico-abstracto y el tradicional— para su uso práctico compendiado. Y, junto con Brunelleschi, se constituyó el concepto de la intersección de la pirámide visual como la construcción de un

⁴⁰ *PaSF*, p. 39.

⁴¹ Cfr. *Loc. cit.*

espacio cerrado, permitiendo el desarrollo de una escenografía paisajística libre con una ‘correcta’ medida y distribución de los diversos objetos que en ella se disponen.⁴² El paso que se da en el Renacimiento es, entonces, el de la ‘racionalización de la imagen del espacio’ dentro de un espacio plano matemático. Así, se construyó, unitariamente y sin contradicción, una espacialidad infinita donde los cuerpos y el espacio vacío son intervalos unidos según leyes determinadas.

Lo que le interesa probar a Panofsky con estas investigaciones es cómo el arte pudo elevarse a categoría científica mediante un estudio razonado del espacio, del cual se suele ocupar la pintura representativa. Opina que, en el Renacimiento, la impresión visual del sujeto se encontraba “racionalizada hasta tal punto que podía servir de fundamento para la construcción de un mundo empírico sólidamente fundado y, en un sentido totalmente moderno, ‘infinito’.”⁴³ Se aventura a comparar este desarrollo perspectivo con lo que el criticismo es para el conocimiento; es decir, que esa transición desde un espacio psicofisiológico hacia un espacio matemático representa la objetivación de un subjetivismo visual que privilegia la mirada individual –atravesada ya por una estructuración de los objetos del mundo– como punto de partida en la delimitación, cálculo y distribución de las cosas externas.

La perspectiva procura al ser humano cierta distancia con respecto de las cosas, la cual se suprime cuando dentro del ojo se absorbe ese mismo mundo de cosas autónomas existentes. Según Durero, citado por Panofsky, “lo primero es el ojo que ve; lo segundo el objeto visto; y lo tercero la distancia intermedia”.⁴⁴ Esta construcción gráfica, sumariamente,

⁴² Cfr. *PaSF*, p. 46.

⁴³ *PaSF*, p. 48.

⁴⁴ *PaSF*, p. 49.

reduce el fenómeno artístico a reglas matemáticas que dependen, fundamentalmente, del individuo, pues están fundadas en las condiciones psicofisiológicas de su impresión visual, al tiempo que actúan dependiendo de la posición del punto de vista elegido a voluntad.⁴⁵ Panofsky concibe a la historia de la perspectiva, entonces, “como un triunfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad, o como un triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o, finalmente, como la expansión de la esfera del yo.”⁴⁶ Es en ese sentido que el arte de la pintura tuvo que considerar el uso de dicho método, principalmente en lo que respecta a la situación del punto de vista: referido al individuo que concretamente va a visualizar la obra o a la estructura perspectiva del cuadro, donde dicha persona tendría que encontrar la posición adecuada de visualización. Dentro de esta decisión de orientación estructural se encuentra un problema mayor, que puede leerse en términos de la autonomía del objeto por encima de la voluntad del sujeto. Tal autonomía se expresa en que, según Panofsky, el objeto “quiere permanecer distanciado del observador; quiere, sin ser obstaculizado, dar validez a sus propias leyes formales, por ejemplo la de la simetría o la frontalidad, y no quiere ser referido a un punto excéntrico”.⁴⁷

El problema específico de la perspectiva no tiene tanto que ver con la discriminación entre teorías subjetivistas y contingentes u objetivistas y racionales de la representación, Panofsky puntualiza que lo que la vuelve interesante es “la voluntad de crear el espacio figurativo (a pesar de la continua abstracción de lo psicofisiológicamente «dado») a partir de los elementos y según el esquema del espacio visual empírico.”⁴⁸ Es la aplicación de reglas

⁴⁵ Cfr. *Loc. cit.*

⁴⁶ *Loc. cit.*

⁴⁷ *PaSF*, p. 50.

⁴⁸ *PaSF*, p. 53.

matemáticas al espacio figurativo y no a las cosas del mundo, pues dentro de ese espacio conviven solamente apariencias visuales. Como vemos, es la abstracción de las cosas del mundo dentro de un complejo autónomo, en donde ellas responden a nuevas relaciones – dictadas por las reglas de construcción interna– en tanto que apariencias visuales.

4.2. Dos posiciones al respecto

El texto escrito por Panofsky resulta sumamente seductor respecto de sus conclusiones y demostraciones por vía de fuentes eruditas. Y antes que abordar, por ejemplo, la atrevida e interesante comparación que hace de la construcción perspectiva exacta con el criticismo en la filosofía y el conocimiento, quisiera retomar dos artículos que se encargan de evaluar si la perspectiva puede, o no, ser considerada una forma simbólica. Esto como un primer acercamiento a las implicaciones filosóficas de la obra. Uno, *How Perspective Could Be a Symbolic Form*,⁴⁹ brinda razones afirmativas, mientras que el otro, *Could Perspective Ever Be a Symbolic Form?*,⁵⁰ prefiere razones negativas al respecto.

4.2.1. ¿Cómo puede la perspectiva ser una forma simbólica?

Neher anuncia que su interés es el de demostrar cómo la idea de forma simbólica subyace el desarrollo teórico de Panofsky, queriendo señalar cómo los argumentos de este se conectan filosóficamente con los de Cassirer.⁵¹ Para ello, se centra en la idea de estructura –la cual se encuentra en la constitución de las formas simbólicas como tales⁵²– para subrayar cómo la

⁴⁹ Neher, Allister, “How Perspective Could Be a Symbolic Form”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, N. 4 (otoño 2005), pp. 359-373.

⁵⁰ Alloa, Emmanuel, “Could Perspective Ever Be a Symbolic Form?”, en *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, Vol. 2, Issue 1, 2015, pp. 51-72.

⁵¹ Neher, A., *op. cit.*, p. 359.

⁵² Cfr. *supra*, cap. 1.4.9., p. 37; y cap. 2.2., pp. 44-45.

disposición interna del plano en la perspectiva linear responde a una construcción estructural parecida a la de cualquier forma simbólica. Se propone contrariar las posturas que defienden el nulo interés de Panofsky por responder a las preguntas filosóficas planteadas por Cassirer en la *PsF*.⁵³ Esto estaría de manifiesto en la definición que Panofsky adopta de la forma simbólica, la cual parece ser demasiado general e ignorar el trasfondo epistémico de todo el proyecto de Cassirer.⁵⁴ Sin embargo, a consideración de Neher, Cassirer tampoco ofrece una definición exacta de forma simbólica; brinda, sí, las que serían las formas paradigmáticas de expresión humana, pero parece dejar en el olvido algún criterio de definición y estructuración que permita identificar otras expresiones susceptibles de considerarse formas simbólicas.⁵⁵ Y más aún, si Cassirer consideró su *PsF* como los prolegómenos para una filosofía de la cultura, que se sirve de la colaboración entre la filosofía y las disciplinas humanistas para lograr su cometido,⁵⁶ Panofsky bien pudo haber contribuido a ese estudio de la cultura desde la trinchera de las artes visuales.

El argumento de Neher se basa en la articulación de la ‘preñez simbólica’ con la teoría de grupos. Cassirer trabajaba, el día de su muerte, en un artículo acerca de éste último tema, el cual –refiere Neher– le interesó desde sus inicios universitarios.⁵⁷ La teoría de grupos es un modo de pensar la geometría que analiza los grupos de transformaciones dados en sus figuras. Busca establecer las propiedades de tales figuras pero en términos de fórmulas, para que todo cambio de ubicación y/o de sus magnitudes no afecte su ‘esencia’. El ejemplo paradigmático es el del triángulo, el cual, aunque se desplace y oriente en una nueva dirección

⁵³ Damisch, H., *El origen de la perspectiva*, pp. 23-51.

⁵⁴ Cfr. *PaSF*, p. 24.

⁵⁵ Neher, A., *op. cit.*, p. 363.

⁵⁶ Cassirer, E., *La lógica del concepto de símbolo*, citado por Allister Neher en “How Perspective Could Be a Symbolic Form”, p. 364.

⁵⁷ Cfr. Neher, A., *op. cit.*, p. 372, nota 30.

dentro del plano, o si sus medidas cambian en dicha reorientación, se mantiene el mismo.⁵⁸ Cassirer dirá que “cada sistema geométrico está caracterizado por su grupo: trata únicamente con las relaciones espaciales que permanecen inalterables en las transformaciones de ese grupo.”⁵⁹ Esto se explica porque la teoría de grupos se centra en establecer fórmulas – descriptivas de figuras– que se mantienen invariables cuando el sistema de coordenadas en que se encuentra la figura geométrica cambia. Estos cambios del sistema de coordenadas se entienden como grupos de transformaciones en las relaciones espaciales de figuras, y ellas son el objeto de estudio de esta teoría para caracterizar las propiedades esenciales de las figuras geométricas. Cassirer rescata la teoría de grupos para trasladarla al campo de la percepción, la cual es imposible de concebir sin una organización, coordinación y síntesis de lo sensible que le permita elaborar conocimiento.⁶⁰

Por otro lado, menciona la preñez simbólica, la cual parte del principio de que todo signo dado puede interpretarse de múltiples maneras que lo determinan dentro de cierto universo de sentido, y que esta interpretación de ninguna forma es un desarrollo posterior a la percepción sino que la constituye. En otras palabras, indica que todo acercamiento con el mundo se encuentra atravesado por un sentido impreso por la actitud espiritual que lo aborda.⁶¹

De acuerdo a una definición aproximativa conforme al cuerpo teórico de Cassirer, Neher establece que “las formas simbólicas son sistemas simbólicos que estructuran un aspecto de la realidad de acuerdo a cierto principio organizativo”.⁶² Por tanto, la perspectiva

⁵⁸ Cfr. Cassirer, E., “The concept of group and the theory of perception”, en *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. V, Núm. 1, (septiembre, 1944). pp. 1-36. Trad. de Dr. Aron Gurwitsch. [Originalmente publicado en 1938.]

⁵⁹ *Ibidem*, p. 3. [Traducción es mía.]

⁶⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 5.

⁶¹ Cfr. *supra*, cap. 2.1., pp. 38-41.

⁶² Neher, A., *op. cit.*, p. 364. [Traducción es mía.]

puede considerarse como un sistema tal pues echa mano de elementos –líneas y formas–, reglas combinatorias –relación de combinaciones entre líneas para formar figuras–, e interpretaciones –relaciones entre elementos y reglas de combinación que generan un sentido–. Así, la estructura perspectiva se constituye por la interrelación entre sus componentes visuales básicos, que son la superficie delimitada, la ubicación del horizonte, del punto de fuga y del punto de distancia, además de la vertical que interseca la pirámide visual. Sus elementos o sus signos han de interpretarse desde un campo semántico en que la disposición espacio-temporal los dota de distinto significado dada su ubicación en el plano.⁶³ Por ejemplo, que unas líneas se sitúen por encima o por debajo de la línea de horizonte las identifica como más cercanas o lejanas del piso y también del observador, elaborando un principio valorativo basado en las distancias de las formas y de las líneas en su relación interna. De esta forma, entonces, esos elementos visuales básicos son la base de un procedimiento que genera una cuadrícula sobre la superficie pictográfica, la cual permite el cálculo de las distancias entre las formas representadas.

Parece claro que el intento de Neher no identifica pero sí conjunta –en una dupla inseparable– la idea de sentido con la de estructura: los elementos que generan la estructura al mismo tiempo dan sentido y estructuran las figuras que la constituyen.⁶⁴ Pero surge la cuestión sobre cuál podría ser el principio que permita interpretar las líneas y las formas como relaciones espaciales significativas dentro de esta concepción estructural de la perspectiva, pues queda claro que el sentido no aparece gratuitamente sino hasta que se establece la relación entre lo sensible y la conciencia.

⁶³ Cfr. *Ibidem*, p. 365.

⁶⁴ Cfr. *supra*, cap. 1.4.9., pp. 37.

Damisch encontró una contradicción fundamental entre Panofsky y Cassirer cuando el primero basó todo su análisis en la imagen retinal, considerándola la piedra de toque para la construcción perspectiva. Esto porque, para Cassirer, partir de un fenómeno psicofisiológico ajeno al orden simbólico⁶⁵ podría terminar en empirismo. Sin embargo, Neher interpreta la imagen retinal –registro de lo externo en el ojo– como la simple presencia fenoménica que actúa como la base causal para la elaboración, primero, de imágenes ópticas –experiencia de la vista creada fisiológicamente– y, posteriormente, de imágenes visuales –experiencia de la vista ya mediada: la descripción de lo que se mira–.⁶⁶ Esta tríada conceptual (imagen retinal, imagen óptica e imagen visual) ayuda a comprender cómo lo simbólico, dentro de la construcción perspectiva, se elabora a partir de las líneas como elementos constantes que, en su interrelación, forman figuras bidimensionales que indican algo más allá de ellas mismas –para el caso, ese más allá son los cuerpos tridimensionales del mundo, las cosas–. La representación de tales figuras, dentro del piso ajedrezado, es la representación de la profundidad donde ellas se desenvuelven. Es decir, que sin la constancia y la fijeza de ciertas líneas estructurales que delimiten el espacio y el piso, las construcciones más sofisticadas de figuras, de tridimensiones –además de todo el análisis condensado en la *Figura I*⁶⁷ y su posterior desarrollo estilístico en la teoría panofskyana– resultarían imposibles.

Se comprende el interés de Neher por fundar la constancia y fijeza de los elementos de la construcción perspectiva desde una teoría trabajada por Cassirer, pues es en el trabajo conjunto de tales elementos, junto con los grupos transformativos, que las formas se pueden

⁶⁵ Cfr. Neher, A., *op. cit.*, p. 364.

⁶⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 369.

⁶⁷ *supra*, cap. 3.3.2., p. 82.

considerar como constantes sin importar sus variantes –en este caso la cuadrícula del piso ajedrezado, la cual se unifica y no distingue cada recuadro como distinto sino como homólogos que configuran un espacio mayor: el del suelo proyectado como base del cálculo de figuras–. Esta aplicación de la teoría de grupos, conjuntada con la idea de preñez simbólica, hace de la perspectiva una estructura bien fundamentada. Ésta se funda en la interpretación simbólica de un fenómeno psicofisiológico como el de la impresión de la imagen en la retina. Gracias a esto es que podría considerársele como un grupo transformativo: la perspectiva antigua proyecta desde la vista angular y lo hace sobre superficie convexa para ser fiel a la mirada ‘natural’, mientras que en el Renacimiento esto se ignora prefiriendo la consecución de un plano pictórico. Los elementos se pueden reconfigurar de varias formas sin dejar de responder al esquema principal: el esquema representado en la retina, atravesado por la preñez simbólica, tan cara para la filosofía de Cassirer.

4.2.2. ¿Puede la perspectiva ser, de hecho, una forma simbólica?

Por otro lado, en su artículo Alloa busca revisitar tanto a Panofsky con Cassirer –para mostrar las implicaciones filosóficas de la *PaSF*– como a Cassirer con Panofsky –para subrayar la ‘fundamental naturaleza perspectiva’ de las formas simbólicas–.⁶⁸ Refiere que en la academia estadounidense se toma el texto de Panofsky como una simple denuncia del carácter convencional de la perspectiva del Renacimiento, en favor de una perspectiva más cercana a ‘lo natural’ como lo es la que considera la esfera del ojo en su representación; en este caso, no se considera como una contribución a la filosofía de Cassirer. A su manera de ver, la

⁶⁸ Cfr. Alloa, E., *op. cit.*, p. 51.

carencia de análisis filosóficos se debe a que lo consideran un texto meramente historiográfico que juega un rol de apoyo para el desarrollo de una teoría de los símbolos; o debido a la hipotética asunción nostálgica de un espacio originario y natural que pretende volver a los datos sensibles inmediatos.⁶⁹

La propuesta de Aloa recae en que la *PaSF* no se integra dentro de una filosofía de las formas simbólicas, porque ella tendría sus propios requerimientos de carácter filosófico que le impiden coincidir en el concepto y teoría de Cassirer. Una de las diferencias fundamentales de la discrepancia entre autores es la comprensión del símbolo. Panofsky, desde su propuesta de análisis iconológico, interpreta a las imágenes como símbolos concretos de complejos culturales. Cassirer, por su parte, elabora una pormenorizada investigación acerca de cómo el acto de interpretar ya es en sí mismo un acto de simbolización. Berthold Hub, citado por Aloa, considera que la recepción unilateral que hace Panofsky de las formas simbólicas, ubicándolas en el campo específico de la historia del arte, desconoce en su mayoría los antecedentes epistémicos de Cassirer.⁷⁰

El interés de Panofsky por el espacio lo lleva a pensar que este no está definido de manera a priori sino que testimonia diferentes formas de representación, tantas como modos históricos de simbolización existen en el tiempo.⁷¹ La idea de que la perspectiva antigua es relacional mientras que la renacentista es homogénea y unificada, ejemplifica –en la idea de los valores asociados a cierto entendimiento del mundo– la comprensión de Panofsky sobre las formas simbólicas. Y si a tal interpretación general de los valores subyacentes a la representación espacial se agrega, como punto a considerar, las singularidades del artista –es

⁶⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 52.

⁷⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 53.

⁷¹ Cfr. *Ibidem*, p. 55.

decir las concepciones estéticas individuales—, entonces se abandona la idea de valor para postular la de estilo como rectora en el análisis de Panofsky.⁷² Así se manifiesta un interés por expandir la comprensión de la historia del estilo dentro de la historia del arte y no en una filosofía de la cultura como pretende Cassirer.

El acercamiento de Panofsky hacia lo cultural se encuentra en que, cuando piensa a la imagen como un símbolo, ella necesita de una herramienta interpretativa externa para hallar su significado intrínseco dentro de un entramado mayor que es el ‘cosmos cultural’. Su propuesta es la interpretación iconológica, la cual busca superar los formalismos cerrados de sus antecesores dinamizando el análisis dentro de un contexto de producción y desarrollo históricos de la imagen espacial. Entonces, su propuesta respecto a la perspectiva como una forma simbólica se basa en el reflejo simétrico entre las formas históricas de ver y sus modos de representar, algo alejada de la investigación acerca de la relación entre lo sensible y la significación llevada a cabo por Cassirer para la constitución de formas espirituales, de las formas simbólicas.

Alloa encuentra en la preñez simbólica el punto nodal que pudo llevar a Panofsky a considerar la perspectiva como parte del universo de las formas simbólicas, pues gracias a ella es que en cada experiencia receptiva pura una actividad mental interviene, cargándola de significación.⁷³ En ese sentido, la perspectiva lineal sería, más que un factor de estilo, la manera de objetivación del acercamiento moderno hacia el mundo. Su principio mismo representa una invención cultural mediante la cual se puede reconfigurar ese mundo: la percepción visual se interpreta desde las coordenadas del espacio homogéneo y sistemático donde se distribuyen cuerpos susceptibles de ser dimensionados y medidos dentro de ese

⁷² Cfr. *Ibidem*, p. 56.

⁷³ Cfr. *Ibidem*, p. 59. Además de *supra*, cap. 2.1., pp. 38-41.

espacio de relaciones. La forma simbólica, para Panofsky, se dedicaría entonces a descifrar las formas de ver de cada época a partir de sus manifestaciones visibles y materiales.⁷⁴

En una conexión más entre Panofsky y Cassirer, Alloa encuentra que este último trabajó, en *Substancia y función*, el paso del Medioevo a la Edad moderna como una reforma de sus concepciones espaciales. Así, se pasó de un espacio de agregados a uno sistemático que privilegiaba lo homogéneo y su funcionalización.⁷⁵ Por otro lado, en *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Cassirer aprobaría las tesis expuestas por Panofsky en la *PaSF*, rescatando la conclusión de que la teoría perspectiva en el arte anticipó los resultados de la matemática y la cosmología modernas.⁷⁶ Alloa considera que Cassirer entiende el libro de Panofsky como una prehistoria de la imagen científica del mundo moderno, la cual la convierte en un principio de formación de los ‘modos de ver’ en el tiempo. Para Cassirer, también, la perspectiva sería una integral de la experiencia,⁷⁷ es decir, una bien delimitada área de la función de las variables de espacio y tiempo aplicadas a la visión.

La conclusión del artículo es que la perspectiva no puede considerarse como una forma simbólica entre las demás, puesto que no aparece en todas las culturas ni en todos los tiempos como un desarrollo especial del ordenamiento del fenómeno visual. Lo que tendrían de común las formas simbólicas con ella sería que son medios ‘refractarios’ que permiten el acceso a la realidad en tanto que permiten emerger un nuevo ‘lado’ de la realidad, pero al mismo tiempo bloquean y obstruyen ese acceso; actúan como un principio de formación y de deformación de lo real.

⁷⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 61.

⁷⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 60.

⁷⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 69, nota 26.

⁷⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 64.

Alloa intenta postular el ‘perspectivismo’ –como lectura en sentido figurado de la perspectiva– no como otro nombre para un punto de vista dado –ya sea histórico, cultural o subjetivo, entre otros–, sino como un concepto que insinúa lo que significa que algo se vuelva visible. En sintonía con la idea de que la perspectiva sea una integral de la experiencia, ella se encargaría de fijar los límites del acercamiento que las distintas funciones espirituales tienen con respecto a lo visual –Alloa piensa que la perspectiva se sitúa en camino entre el arte, la tecnología y la ciencia–. Es decir que ese perspectivismo que propone caracteriza todo acercamiento al mundo, acercando notablemente esta concepción con la de preñez simbólica de Cassirer. Cabría apuntar que las distancias están guardadas, pues constantemente se aclara que la perspectiva sólo se avoca a lo visual y su significación, y no a la experiencia entera como sí lo hace la preñez simbólica.

4.3. Perspectivas finales

Como resulta notable, la carga filosófica del pequeño texto escrito por Panofsky es indudable. Las dos posiciones que recién se revisaron demuestran, por un lado, una lectura afirmativa para conceder que la perspectiva pertenece al universo de las formas simbólicas propuesto por Cassirer; mientras que por el otro, más que negar categóricamente esa pertenencia, pone de relieve las implicaciones filosóficas de la propuesta cultural de Panofsky, las cuales se apartan de los requisitos y fines de la filosofía de Cassirer.

Más que una cuestión de monosílabos afirmativos o negativos, me queda claro que su riqueza se juega en el campo de la interpretación. En este caso donde el predominio de la visión está de manifiesto, sus acepciones literal –observar un objeto o una obra– y figurativa –integrada en una visión de distancia histórica más general– presentan las dos caras de un

análisis concreto de la imagen dentro de un complejo cultural. Este busca entender la obra de arte como la expresión y el producto humano que brinda los indicios para su estudio particular.

A mi consideración, varios factores confluyen para acercarse a la cuestión de la perspectiva como forma simbólica. El principal es la biografía paralela que ambos autores tienen en común, así como su coincidencia personal en lugares concretos y en intereses teóricos. En ese camino, el análisis propuesto por Neher me parece pertinente como un ejercicio filosófico de adecuación metodológica, pues aborda un tópico importante para Cassirer –el de la estructura–⁷⁸ para aplicar un análisis estructural de la perspectiva nutrido con otro tema caro también para el autor –aunque parece que por largo tiempo mantenido en segundo plano–:⁷⁹ la teoría de grupos. En un primer momento me parecía una vía poco convincente –por anacrónica–⁸⁰ de arreglar el texto de Panofsky con los principios de las formas simbólicas. La visión de Neher se retrotrae a demostrar que en la esfera fundamental sí existe coincidencia entre los autores, mientras que las conclusiones de Aloa se centran en un análisis más abarcador, inserto dentro del sistema complejo de la cultura.

Mi interpretación coincide en apelar al anacronismo para abrir una vía de análisis del texto de la perspectiva en relación con las teorías de Cassirer y Panofsky en conjunto. Esta interpretación rescata el término de ‘estilo’, el cual es desarrollado por Panofsky en sus escritos tempranos⁸¹ y mencionado por Cassirer en *Las ciencias de la cultura* (1942). Emanuel Aloa hace alusión a cómo la interpretación de las obras de arte, hecha desde un

⁷⁸ Cfr. *supra*, cap. 1.4., p. 20.; cap. 1.4.4., pp. 26-27.; cap. 1.4.6., pp. 28-31.; y cap. 1.4.9., pp. 34-37.

⁷⁹ Cfr. Neher, A., *op. cit.*, p. 372, nota 30.

⁸⁰ Hay que puntualizar el hecho de que el texto de Cassirer *The Concept of Group and the Theory of Perception*, en el que Neher basa su argumento, fue publicado primero en 1938 en francés y hasta 1944 en inglés, quince años después de la publicación del primer tomo de la *PsF* y trece posterior a la lectura de la conferencia de la *PaSF*.

⁸¹ Cfr. *supra*, cap. 3.3., pp. 74-97.

marco metodológico histórico que asimismo incluye la personalidad individual de los artistas, puede olvidar la tarea general de dilucidar la cultura en favor de elaborar una historia de los estilos artísticos.⁸² El mismo Panofsky, en la *PaSF*, define su carácter especial: “Si la perspectiva no es un momento artístico, constituye, sin embargo, un momento estilístico”.⁸³

En “The Concept of Artistic Volition”, Panofsky establece que la obra de arte tiene un ‘carácter de estilo’ que se puede encontrar por medio de principios estilísticos aplicados al análisis de la forma y del contenido de la misma. Su idea es delimitar la definición de ‘volición artística’ –*Kunstwollen*– como la disposición de fuerzas creativas internas que organizan la obra con el fin de determinar su sentido o significación inmanente. Delata la necesidad de conceptos formales fundamentales que, en su aplicación al universo de productos artísticos concretos, generen problemas artísticos concernientes al contenido y construcción interna de las obras, donde se involucra la voluntad –siempre guiada por su conocimiento de los problemas constructivos del arte– del individuo, del artista.⁸⁴

Por otro lado, en *Sobre la relación entre Historia del Arte y Teoría del Arte: hacia la posibilidad de un sistema fundamental de conceptos para una Ciencia del Arte*, habla sobre los conceptos específicos de la historia del arte, los cuales son conceptos de caracterización que refieren al estilo de las obras de arte. En la interrelación entre la historia y la teoría del arte se hace necesario un aparato conceptual especializado, el cual ayude a describir las obras individuales concretas con respecto a sus problemas fundamentales formulados a priori. Como Panofsky desarrolla en su artículo sobre la volición artística, el carácter de estilo responde a la solución de problemas por parte de los artistas, sólo que en este texto posterior

⁸² Cfr. *supra*, cap. 4.2.2., pp. 116-117.

⁸³ *PaSF*, p. 24. Además, cfr. *supra*, cap. 4.1., p. 104.

⁸⁴ Cfr. *supra*, cap. 3.3.1., pp. 76-80.

lo enlaza con la concreción histórica de las obras que dinamiza su interpretación. Distingue, asimismo, entre un ‘estilo externo’ y *Kunstwollen*, siendo el primero un ‘síntoma’ indicador del estilo individual de la obra, mientras que el segundo “caracteriza la naturaleza estilística del arte en general.”⁸⁵ El estilo comprende la expresión de las circunstancias espacio-temporales que posibilitaron la creación de ciertas obras de arte en cierto momento histórico, y Panofsky lo traslada al universo de las humanidades, las cuales también resuelven, en una época específica, sus problemas fundamentales: indagar en la naturaleza de una obra brinda pistas sobre las tendencias espirituales –contemporáneas a ella– que la superan.⁸⁶

Por último, en “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento”, el estilo se identifica con la ‘historia de los estilos’, la cual funciona como el principio correctivo para la significación primaria –o pre-iconográfica–, y que se entiende como “lo tocante a los motivos artísticos, es decir, la identificación de las ‘formas puras’ (líneas, color, relieves, etc.) con objetos, animales, humanos, etc., relacionados entre sí y con cualidades expresivas cada uno.”⁸⁷ En este texto posterior abandona la idea de síntoma estilístico y prefiere la de síntoma cultural o simbólico –identificada con el análisis iconológico–, la cual indica el modo de expresión –mediante temas y conceptos específicos– de las tendencias del espíritu humano en cierta época. El estilo se devuelve, entonces, a la esfera de la obra de arte concreta como una respuesta a sus problemas fundamentales de construcción primaria, correspondientes a la identificación de formas en el plano.

Aun con esta pequeña variabilidad del concepto de estilo en la obra de Panofsky, es constante su caracterización como la organización de “lo perceptivo en orden de un complejo

⁸⁵ *supra*, cap. 3.3.2., p. 86.

⁸⁶ Cfr. *supra*, cap. 3.3.2., pp. 84-87.

⁸⁷ *supra*, cap. 3.3.4., p. 94.

interno de la [obra] misma, es decir que no son observaciones arbitrarias sobre el diseño sino que refieren últimamente al principio estilístico que la gobierna.”⁸⁸ En él se involucra la voluntad humana subordinada al método formal de elaboración de obras de arte, y por tanto sirve de puente conceptual para la interpretación del arte histórico fundamentado a priori.

Para Cassirer, el término de estilo surge dentro del contexto de la forma simbólica del arte. En el mundo estético del arte son inseparables lo sensible y lo espiritual, es decir, se reproducen aspectos de los polos objetivo y subjetivo: de los objetos externos en conjunto con la vida interior del ser humano. Lo que constituye el mundo del arte son las formas puras descubiertas a partir de la contemplación de la naturaleza. Estas formas se derivan de intuiciones estéticas que interpretan lo real con el fin de encontrar posibilidades en su constitución. Las intuiciones pueden ser las de ritmo, armonía, equilibrio, o balance de colores y de sombras, por ejemplo, y funcionan como las coordenadas de sentido para la elaboración de obras así como para su interpretación. Por tanto, cuando observamos arte lo que nos afecta son los elementos formales de las obras: su estructura, equilibrio y orden, referidos a los sentimientos primigenios que dieron impulso a la creación de ellas.

La primacía que le otorga a la vista, o como él le llama, ‘hondura visual’,⁸⁹ coincide con la interpretación de Alloa respecto de la perspectiva. Para Cassirer tal hondura subyace al arte y proporciona una diversidad intuitiva que permite elaborar distintas realidades: los varios modos de visión presentan realidades potenciales, interesadas en cierto aspecto de las cosas. Cassirer habla de una variedad de perspectivas que forma parte de la naturaleza humana y, por tanto, su conexión con el arte es íntima pues este, al expandir las visiones de la realidad, es fundamental para el desarrollo espiritual.

⁸⁸ *supra*, cap. 3.3.2., p. 86.

⁸⁹ Cfr. *supra*, cap. 2.5., p. 59.

En *Las ciencias de la cultura*, establece la distancia temporal como primordial para el estudio e interpretación de los ‘monumentos’ humanos, considerados como parte de formas simbólicas específicas. El arte tendría un lugar especial, debido a que la íntima conexión de sentimientos expresados por medio de formas estéticas testimonia las características del tiempo en que se crean las obras. Con respecto al estilo, cada forma simbólica establece sus propios conceptos que le permiten clasificar y distinguir sus fenómenos propios. Estos no son leyes “sino [...] formas que remiten a la estructura interna de cada forma simbólica y [que] admiten el análisis histórico de su desarrollo”.⁹⁰ Ese estilo dentro del mundo del arte, entonces, es una forma que otorga conceptos fundamentales para comprender la representación.⁹¹

El autor en quien Cassirer se basa para elaborar la noción de estilo es Heinrich Wölfflin, quien, fundando la base metodológica para una historia del arte ‘sin nombres’,⁹² manifiesta el afán espiritual cuya finalidad es la de establecer la forma interna para el estudio del arte. Esa carencia de nombres es un anonimato en el sentido de que los individuos no tienen nada que ver sino sólo los principios internos de las obras. Y para Cassirer esto tiene relación inmediata con “los cambios en cuanto al modo de ‘ver’ las cosas dentro del espacio y a la modificación del sentimiento óptico de la forma y del espacio por ellos condicionada.”⁹³ Cassirer continúa diciendo, parafraseando a Wölfflin, que “todo estilo artístico puede determinarse [...] no sólo con arreglo a determinados factores formales, al modo de dibujar, de trazar las líneas, etc., sino viendo expresada en cada uno de estos factores

⁹⁰ *supra*, cap. 4.5., p. 61.

⁹¹ Cfr. *loc. cit.*

⁹² Cfr. Cassirer, E., *Las ciencias de la cultura*, p. 96.

⁹³ *Loc. cit.*

una determinada orientación de conjunto y, en cierto modo, una ‘actitud espiritual del ojo’.”⁹⁴

La tarea fundamental del arte como ciencia cultural, para Cassirer, consiste en estudiar los cambios intuitivos que permiten ‘cristalizar’ el mundo de distintas formas, cambios “en cuanto al modo de captar las cosas y en explicarlos desde el punto de vista de su necesidad interior.”⁹⁵

La noción de estilo resulta ser el medio por el cual se conecta la formalidad de las imágenes producidas por el ser humano –especialmente las representativas– con la volición interna de este. En el campo del arte, la imagen condensa elementos expresivos de actitudes y sentimientos en el marco de problemáticas fundamentales que parecen eternas; pero estas son sólo las guías –y las huellas– que nos llevan hacia una mitológica de la visión. El momento del estilo conecta lo general con lo particular y trata de mantener activos los primeros sentimientos de creación, ubicados en un marco de referencia atemporal: elabora una taxonomía que no se quiere olvidar del ejercicio de contemplación primero: el momento de la cuestión, el inicio de la posibilidad: la ‘actitud espiritual del ojo’.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 97. [El resaltado es mío.]

⁹⁵ *Ibidem*, p. 98.

Conclusiones

En este algo extenso ejercicio de investigación pude estudiar una específica corriente de pensamiento filosófico que, dadas las condiciones históricas que lo acompañaron en su surgimiento, buscó expandir con rigor los límites de la experiencia humana. Debido a los momentos bélicos de hace un siglo que abrían la cuestión contra la razón –aparentemente neutra–, y sus excesos o incapacidades que concluyeron en horrores de muerte, la intención de Cassirer fue fundamentar un sistema que diera cabida a las expresiones varias, concebidas como espirituales y creativas, del ser humano.

Tal filosofía se propuso un método idealista con el fin de encontrar, en la síntesis de la conciencia, el medio camino entre la pasividad receptiva de la sensibilidad y la volición pujante del espíritu. Ese espacio de la conciencia establece los lineamientos de ordenamiento de los datos externos al cuerpo que se traducen, necesariamente, bajo coordenadas espacio temporales que dotan de sentido y permiten la realización de una experiencia. En este proceso se constituye la división entre sujeto y objeto, indicando qué de dicha síntesis corresponde a un individual externo –ubicado como objeto dentro de cierto cuadro de sentido– y qué a un individuo perceptivo –un sujeto que comprende su vivencia (y los objetos que la acompañan) bajo ciertas coordenadas de sentido–.

La significación funciona como el vaso comunicador entre lo enteramente subjetivo y ciertas normas que se encallan en el campo de lo deseadamente objetivo. De este modo, la inquietud de espíritu podría ceñirse a reglas que lo ubiquen en un común sentido comunicativo. El camino a seguir es de corte simbólico, lo que quiere decir que busca en la producción de signos la expresión primera de una actividad espiritual –significante– que

quiere permanencia. En dicho signo se establece un sentido que consigue su significado cuando se lo coloca en compañía de otros signos afines; así se van estableciendo formas elementales de construcción de sentido que constituyen formas mayores, por ejemplo, la relación progresiva existente entre letra-oración-lenguaje.

El carácter simbólico está dado por un entramado complejo que estructura la producción de signos bajo ciertas reglas orientadas hacia un mismo fin. Esta es la razón de que exista una diversidad de formas espirituales que, cada una de ellas, quiere algo distinto en su expresión y desenvolvimiento: el arte se ciñe a las formas puras de las cosas, la ciencia al concepto, el lenguaje a la caracterización, el mito a la inmediatez de la experiencia mágica, y la religión al ordenamiento de la actividad a partir de la diferenciación fundamental entre dioses y seres humanos. Su producción, por tanto, se delata en términos u objetos distintos: esculturas y pinturas –por mencionar sólo dos formas del arte–; investigación experimental y analítica bajo las reglas de la lógica para la ciencia; expresión verbal y escrita en el lenguaje; figuras totémicas y delimitaciones espaciales bien definidas por su efecto en la vida cotidiana de la conciencia mítica; y templos y ritos para la alabanza religiosa.

Cassirer dejó en claro que su acercamiento hacia lo simbólico tiene que comprenderse considerándolo como una conciencia configuradora, no como una simple expresión. Así, su investigación se centra en estudiar las formas del espíritu establecidas para remontarse aún más hacia el momento en que definieron sus elementos sgnicos –en esta búsqueda va implícita la concepción funcional que Cassirer tiene acerca del ser–. Todo acercamiento con las cosas se encuentra ya mediado por lo que él llama preñez simbólica, es decir, una cierta estructura de sentido que cobija los objetos –inmediatamente definidos– de nuestra percepción: se les dota de un sentido y una consideración dependiendo de nuestro

acercamiento hacia las cosas. Las coordenadas de espacio y tiempo rigen esa ubicación y la probable dirección de los elementos seleccionados, en concordancia con el sentido mayor del complejo simbólico.

Similar camino, pero dentro del campo de la teoría del arte, siguió Panofsky, pues sus primeros trabajos delatan un profundo interés por establecer y definir los conceptos fundamentales de esa materia. En ese quehacer tomó a las obras de arte como objetos concretos que tienen la capacidad de responder a problemas de su creación misma. En un afán de repensar lo que la voluntad de los sujetos imprime a la elaboración artística, propuso el término de ‘volición artística’, el cual permite indagar sobre los principios de construcción de una obra –establecidos de manera apriorística–, así como sobre los problemas que surgen del contraste de estos con la forma, para, por último, vislumbrar la respuesta que el artista propone para su resolución.¹

Posteriormente, cuando amplía su análisis de la obra hacia la práctica de la historia del arte, ofrece la idea de estilo como aquella que comprende la respuesta dada por artistas a lo largo del tiempo a ciertas problemáticas artísticas. De esto emerge una historia del arte que no se centra en lo subjetivo –perteneciente al artista y sus intenciones–, ni en la taxonomía progresiva de evolución estilística. Su anclaje es el espacio objetivo de los principios, los problemas y las respuestas artísticas que se leen al observar una obra de arte. Esa objetividad se ve enriquecida cuando, además, se sitúa históricamente al arte como producto de elaboración humana. Esto quiere decir que su interpretación tiene que tomar en cuenta el

¹ El trabajo elaborado por Panofsky para fundamentar el universo propio de la obra de arte, a partir de principios a priori derivados de la sensibilidad mediada por las formas de la representación, propone una posible investigación acerca de la asimilación de la filosofía kantiana para la elaboración de su teoría del arte.

contexto espiritual que culminó en un producto específico, el cual pasa a ser el síntoma de una época en el tiempo y que la historia del arte se encarga de estudiar.

La iconología es el método que permite analizar profundamente el fenómeno del arte desde sus ser concreto –establecido por la teoría del arte– y su ser histórico –como objeto permanente y expresivo de su temporalidad–. Aquí radica, a mi modo de ver, la principal discrepancia entre Panofsky y Cassirer: que el primero considera a la obra de arte como un símbolo que ha de interpretarse para llegar a la solución de una cierta voluntad espiritual de una época, mientras que Cassirer interpreta lo simbólico como configurador de realidades mediante significaciones varias.

El caso de *La perspectiva como forma simbólica* es singular pues, como se vio en la presente investigación, fue escrito en el interín entre la publicación completa de la *PsF*. Asimismo, antecede la elaboración teórica de la iconología, aunque presenta una interpretación que parece ya ponerla en práctica. Como desarrollé en el capítulo cuarto, el diminuto libro escrito por Panofsky condensa una gran cantidad de información erudita acerca del tema de la perspectiva. En él parece haber mayor interés de poner en práctica los textos teóricos de Panofsky acerca de los problemas de construcción de un cuadro –en este caso un cuadro perspectivo–, emparentados con los estados de la filosofía y de la ciencia de sus tiempos de formación. El interés por establecerla como una forma dentro del universo simbólico de Cassirer parece estar en segundo plano sino es que se ausenta. Sin embargo, debido a que se ocupa de un dispositivo de visión que lleva implícitos ciertos impulsos espirituales –para el caso, impulsos matemáticos de ordenación y representación justa–, el coqueteo con el sistema de las formas simbólicas es innegable.

Me pareció pertinente llevar al campo de lo cultural el momento de mayor implicación mutua de los proyectos de ambos autores, pues a final de cuentas es hacia donde dirigen sus mayores esfuerzos: en delimitar un campo específico de actividad humana que los distinga de otros seres vivientes. Para los autores, la cultura lleva implícita la expresión de un espíritu histórico, y para contenerlo y adecuarlo rigurosamente dentro de una materia científica –las ciencias de la cultura y la ciencia del arte–, tiene que ceñirse a espacios conceptuales objetivos propuestos por la conciencia en su relación con lo sensible. Por ello es que el estilo, a mi modo de interpretar a la distancia de casi cien años, es el nodo entre ambas propuestas, además de la síntesis del impulso que abrazaba a los autores. Mi intención, en última instancia, quería comprender una cierta concepción del arte –y de la cultura– que parecía responder mis inquietudes acerca de las imágenes: si en nuestra interacción con ellas aprendemos modos de relación con el mundo.

El tema de la perspectiva es amplio, y más desde la perspectiva simbólica propuesta por Panofsky, pues ese ámbito en que se ubica –el de la hermenéutica cultural– abre un amplio campo de estudio que se delató en el extendido uso de la iconología a lo largo del siglo pasado. También existen críticas a esa metodología, como la de Mitchell, quien acusa a la ideología de la que parte Panofsky y los problemas implícitos de una visualidad ‘acomodada’.² En ese tenor, Gombrich también le critica el holismo de raigambre hegeliana que permea una interpretación a veces forzada y viciada con prejuicios nacionales.³ Por último, resulta interesante la lectura de Keith Moxey sobre un cambio humoral y teórico sufrido por Panofsky estando en suelo estadounidense, en donde –en la introducción a su

² Cfr. Mitchell, W. J. T., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, pp. 9-38.

³ Gombrich, E. “Panofsky en el paraíso”, pp. 36-38.

libro *Los primitivos flamencos*—⁴ defiende que la perspectiva lineal italiana es el único dispositivo visual que coincide con cómo de hecho vemos la realidad, llevando incluso a espacios epistémicos el símil de la perspectiva como forma de interpretar la historia.⁵

Me limité, en esta ocasión, a no incluir dichas discusiones, que considero importantes y que amplían el estudio del libro escrito por Panofsky, pues mis intereses fueron más de índole contextual acerca del contacto íntimo con su filosofía base: las formas simbólicas de Cassirer. La respuesta sobre la espacialidad, sus límites y la perspectiva parece afirmar que sí, desde cierto ‘modo de ver’ las cosas —un ambiente de filosofía neokantiana centenaria—, en el arte podemos encontrar un significado impregnado históricamente al que podemos acudir para interpretar, desde nuestra temporalidad, cómo estamos viendo lo que nos rodea.

⁴ Cfr. Panofsky, E., *Los primitivos flamencos*, pp. 9-27

⁵ Moxey, K., “Perspective, Panofsky, and the Philosophy of History”, pp. 775-786.

Bibliografía

Primaria

CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas. I. El lenguaje*, pról. Mauricio Beuchot, trad. Armando Morones. 3ª ed. México: FCE, 2016.

PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, trad. Virginia Careaga. 1ª ed. México: Tusquets, 2010.

Secundaria

Libros

CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas. II. El pensamiento mítico*, trad. Armando Morones. 2ª ed. México: FCE, 2013.

-----, *Filosofía de las formas simbólicas. III. Fenomenología del reconocimiento*, trad. Armando Morones. 2ª ed. México: FCE, 2013.

-----, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, trad. Eugenio Ímaz. 2ª ed. México: FCE, 2006.

-----, *Las ciencias de la cultura*, trad. Wenceslao Roces. 1ª ed. México: FCE, 1975.

-----, *Substance and Function and Einstein's Theory of Relativity*, trad. William Curtis Swabey y Marie Collins Swabey. Nueva York: Dover Publications Inc, 1953.

-----, "The Concept of Symbolic Form in the Construction of the Human Sciences", en *The Warburg Years (1919-1933): essays on language, art, myth, and technology*, trad. S. G. Lofts y A. Calcagno. New Heaven: Yale University Press, 2013. (Originalmente publicado en 1923).

DAMISCH, Hubert, *El origen de la perspectiva*, trad. Federico Zaragoza Alberich, Madrid: Alianza, 1997.

KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, trad. José Rovira Armengol, Buenos Aires: Losada, 2005.

- KÖHNKE, Klaus Christian, *Surgimiento y auge del neokantismo. La filosofía universitaria alemana entre el idealismo y el positivismo*, trad. José Andrés Ancona Quiroz. 1ª ed. electrónica, México: FCE-UAM-I, 2012.
- LEVINE, Emily J., *Dreamland of humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*, Chicago: The University of Chicago Press, 2013.
- MITCHELL, W. J. T., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, trad. Yaiza Hernández Velázquez, Madrid: Akal, 2009.
- NATORP, Paul, *Kant y la escuela de Marburgo*, pról. y trad. Miguel Bueno. México: UNAM, 1956.
- PANOFSKY, Erwin, *El significado de las artes visuales*, trad. Nicanor Ancochea. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- , *Los primitivos flamencos*, trad. Carmen Martínez Gimeno, Madrid: Cátedra, 1998.
- , *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, edit. Irving Lavin, trad. Radamés Molina y César Mora. Barcelona: Paidós, 2000.
- SCHILPP, Paul Arthur (ed.), *The Philosophy of Ernst Cassirer*. Evanston: The Library of Living Philosophers, Inc., 1949.
- STEYERL, Hito, *Los condenados de la pantalla*, pról. Franco Berardi, trad. Marcelo Expósito. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- WARBURG, Aby, *El ritual de la serpiente*, trad. Joaquín Etorena Homaeche. México: Editorial Sexto Piso, 2004.
- , “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara”, trad. Felipe Pereda, Virginia Martínez, Gonzalo Zolle y Luis Zolle, en *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza: 2005. (Originalmente publicado en 1912)

Artículos

- ALLOA, Emmanuel, “Could Perspective Ever Be a Symbolic Form? Revisiting Panofsky with Cassirer”, *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, Vol. 2, Núm. 1 (julio, 2015), 51-72 pp.
- BIALOSTOCKI, Jean, “Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, Historian, Human Being”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 4, Núm. 2 (1970), 68-89 pp. Acceso: Junio 13, 2019. <http://www.jstor.org/stable/3780356>
- CAIMI, Mario P. M., «El aire es elástico», *Revista de Filosofía*. 3ª época, Núm. 2 (1989), 109-126 pp.
- CASSIRER, Ernst, “The concept of group and the Theory of Perception”, *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. V, Núm. 1 (septiembre, 1944). pp. 1-36. Trad. de Dr. Aron Gurwitsch. [Originalmente publicado en 1938.]
- FRIEDMAN, Michael, "Ernst Cassirer", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (otoño, 2018), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/cassirer/>.
- GOMBRICH, Ernst Hans, “Panofsky en el paraíso”, *Diario ABC, ABC de las Artes*, Cultural (Madrid, 3 de enero 1997), 36-38 pp. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/cultural-madrid-19970103-36.html> [Recuperado el 24 septiembre de 2020.]
- GRANJA, Dulce María, “El neokantismo en México”, *Signos Filosóficos*, Vol. I, Núm. 2 (diciembre, 1999), 9-31 pp.
- HENDEL, Charles W., "Notes and News. Ernst Cassirer, Man and Teacher", *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 6, Núm. 1 (septiembre, 1945), 156-59 pp. Acceso: Septiembre 23, 2020. <http://www.jstor.org/stable/2102965>
- IKONEN, Sirkku, “Cassirer's critique of culture: Between the Scylla of Lebensphilosophie and the Charybdis of the Vienna Circle”, *Synthese*, Vol. 179, Núm. 1 (Marzo 2011), pp. 187-202. Acceso: Abril 27, 2019. <https://www.jstor.org/stable/41477402>

- KROIS, John Michael, "The priority of "symbolism" over language in Cassirer's philosophy", *Synthese*, Vol. 179, Núm. 1 (marzo, 2011), 9-10 pp. Acceso: Abril 27, 2020. <https://www.jstor.org/stable/41477392>
- LEVINE, Emily, J., "PanDora or Erwin and Dora Panofsky and the Private History of Ideas", *The Journal of Modern History*, Vol. 83, Núm. 4 (diciembre, 2011), 753-787 pp. Acceso: Junio 27, 2020. <http://www.jstor.org/stable/10.1086/662217>
- MONTES SERRANO, Carlos, "Et in arcadia ego. Panofsky en perspectiva", *RA. Revista de Arquitectura*, Vol. 09 (mayo, 2011), 29-42 pp.
- MOXEY, K., "Perspective, Panofsky, and the Philosophy of History", *New Literary History*, Vol. 26, Núm. 4, Philosophical Resonances (otoño, 1995), pp. 775-786. Acceso: Abril 27, 2019. <https://www.jstor.org/stable/20057318>
- NEHER, Allister, "How Perspective Could Be a Symbolic Form", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, Núm. 4 (otoño, 2005), 359-373 pp. Acceso: Abril 27, 2019. <https://www.jstor.org/stable/3700512>
- PANOFSKY, E., "On the Relationship of Art Story and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art", trad. Katharina Lorenz y Jas' Elsner, *Critical Inquiry*, Vol. 35, Núm. 1 (otoño, 2008), 43-71 pp. (Originalmente publicado en 1925).
- "The Concept of Artistic Volition", trad. Kenneth J. Northcott y Joel Snyder, *Critical Inquiry*, Vol. 8, Núm. 1 (otoño, 1981), 17-33 pp. (Originalmente publicado en 1920). Acceso: Diciembre 1, 2019. <http://www.jstor.org/stable/1343204>
- "Wilhelm Vöge: A Biographical Memoir" trad. Ernest C. Hassold, *Art Journal*, Vol. 28, Núm. 1 (otoño, 1968), 27-37 pp. (Originalmente publicado en 1958.) Acceso: Junio 13, 2020. <http://www.jstor.org/stable/775163>
- SORENSEN, Lee, (ed.) "Goldschmidt, Adolph", *Dictionary of Art Historians* (website). <http://www.arthistorians.info/goldschmidta>. [Recuperado el 3 de octubre de 2020.]
- , (ed.) "Vöge, Wilhelm", *Dictionary of Art Historians* (website). <http://www.arthistorians.info/vogew>. [Recuperado el 3 de octubre de 2020.]

VERENE, Donald Phillip, "Metaphysical Narration, Science, and Symbolic Form", *The Review of Metaphysics*, Vol. 47, Núm. 1 (septiembre, 1993), pp. 115-132. Acceso: Abril 27, 2020. <https://www.jstor.org/stable/20129455>

WEITZMANN, Kurt, "Adolph Goldschmidt", *College Art Journal*, Vol. 4, Núm. 1, (noviembre, 1944), 47-50 pp. Acceso: Junio 2, 2020. <https://www.jstor.org/stable/773619>