

El sueño de la razón produce monstruos”

“The sleep of reason produces monsters”*

Alexander Nehamas **

Traducido por Juan Edilberto Rendón

Recibido agosto 08 de 2010, aprobado noviembre 6 de 2010

Resumen

El presente texto es una traducción de la Conferencia Presidencial en Humanidades y Arte pronunciada por el Filósofo Norteamericano Alexander Nehamas en la Universidad de Stanford en marzo de 1999, titulada originalmente “The sleep of reason produces monsters”, nombre que tomó del grabado del pintor español Fernando de Goya incluida en la serie “Los Caprichos”. En este texto, Nehamas hace una exploración de los 400 años de historia de la literatura —muy valorada actualmente pero tratada con sospecha en sus inicios—, advierte que el concepto de belleza es dinámico —al valorar como obras de arte válidas algunas series de televisión, obviadas o vilipendiadas por la crítica tradicional— y aclara el valor y la importancia que tiene la imaginación en los procesos mentales: epistemológicos, éticos y estéticos.

Palabras clave: Goya, imaginación, literatura, arte, epistemología, épica y estética.

Abstract

This paper is a translation of the Presidential Lecture in the Humanities and Arts delivered by the American philosopher Alexander Nehamas in Stanford University in 1999, originally entitled “The sleep of reason produces monsters,” a name taken from the very well known engraving by the Spanish painter Fernando de Goya, included in “Los Caprichos” series. In this text Nehamas makes an exploration of 400 years of Literature history —very valued nowadays, but treated with suspicion in its beginnings—, warns that the concept of the beauty is a dynamic one —by treating as Works of Art some TV series, obviated or reviled by the traditional criticism— and clarifies the value and importance the imagination has for the mental processes —epistemological, ethic, and aesthetic.

Keywords: Goya, imagination, literature, Artes, epistemology, ethics, aesthetics.

* Véase publicación original en: Nehamas (2001). Traducido del Inglés por Juan Edilberto Rendón Ángel. Filósofo de la Universidad de Antioquia. Magíster en Filosofía de la Universidad de Antioquia.

** Filósofo y Ph.D. en filosofía adscrito al Departamento de Filosofía de la Universidad de Princeton.

El 4 de febrero de 1799, el periódico *Diario de Madrid* anunció la publicación de *Los Caprichos*, de Francisco de Goya. De acuerdo con el anuncio, en esa serie de ochenta grabados el autor, convencido de que la censura de los errores y vicios humanos puede ser tema de la pintura tanto como lo es de la oratoria y la poesía, ha escogido para su trabajo temas extraídos de la multitud de tonterías y villanías que son comunes a todas las sociedades, de los prejuicios y mentiras toleradas por la costumbre, la ignorancia o el propio interés, que ha considerado apropiadas para someter al ridículo, con el propósito de ejercitar su imaginación (Pérez & Gallego, 1995, p. 32).

El lenguaje que rodea *Los Caprichos* los ubica con firmeza dentro de la Ilustración y su retórica: libertad en lugar de costumbre, conocimiento en lugar de ignorancia y moralidad donde la costumbre mantenía el dominio removerán las “mentiras y prejuicios” que se imponen en el camino de la felicidad humana.

Lo mismo sugiere el título del más famoso de *Los Caprichos*, “El sueño de la razón produce monstruos” (figura 1.) Planeado en un principio para ser el frontispicio de la serie, es ahora el número 43 y proporciona la transición de la primera parte, que se ocupa de las tonterías humanas, a la segunda, de la que se apodera una misteriosa procesión de brujas y duendes. En el grabado, un artista que duerme se encuentra rodeado por animales terroríficos. Los murciélagos y búhos pululan a su alrededor; un gato observa amenazante; la única presencia tranquila es el lince en la parte inferior derecha. El dibujo preparatorio de Goya parece aun más explícito: a su título, “Lenguaje Universal”, lo sigue la inscripción: “El autor soñando. Su única intención es expulsar la superstición dañina y perpetuar con el trabajo de su imaginación el sólido testimonio de la Verdad.” Uno de los críticos de la obra, de acuerdo con la aparente interpretación del autor mismo, escribe: “[Los animales] simbolizan los ‘prejuicios vulgares’ y ‘las ideas dañinas creídas comúnmente.’ Goya, pidiendo prestada la penetrante visión del lince, se propuso exponerlos a la luz al pintarlos de modo que podamos reconocerlos y

combatirlos, perpetuando el sólido testimonio de la verdad... Cuando estamos dormidos no vemos, ni podemos denunciar, los monstruos de la ignorancia y el vicio” (Pérez & Sayre, 1989, p. 115, 116).

Creo que esta interpretación racionalista y optimista no es apropiada. *Capricho*, nos dice un Diccionario de la Real Academia Española de Arte del siglo XVIII, “es, en obras poéticas, musicales o pictóricas... lo que se hace mediante el poder de la invención más que por la observancia de las reglas del arte. También se le llama fantasía” (Rosand, 1989, p. 3). De un modo más general, la palabra tiene también el sentido de capricho y del libre ejercicio de la imaginación creativa (Williams, *sf*).

Los Caprichos pueden alabar la razón, pero lo hacen sólo como obras de la imaginación. Es sólo basados en la imaginación que nos damos cuenta que la razón está “dormida”. Pero ¿qué es exactamente dormir para la razón? La respuesta, al final, se encuentra en el grabado mismo, no en sus descripciones. La razón está dormida cuando el lince solo —que aquí representa la “pura” racionalidad— está despierto, tan aparentemente alerta como impenetrable por las sombras que lo rodean. Si el artista pretende usar la “visión penetrante” del felino, no será mucho lo que vea: el artista dormido y el lince vigilante son uno y el mismo. Lo que falta en el grabado—pero que es sin embargo responsable de la existencia de este *Capricho*— es la imaginación. El sueño de la razón produce monstruos, pero el sueño de la razón no significa que la imaginación tome el control. Por el contrario, la razón está dormida cuando la imaginación la abandona. Ya que sí, como una descripción contemporánea afirma, “la imaginación abandonada por la razón concibe monstruos imposibles; unida con ella, es la madre de las artes y origen de sus maravillas”, entonces eso también es cierto respecto a la razón misma: tienen una relación simétrica (Pérez & Sayre, 1989, p. 114). Sólo cuando ambas trabajan juntas es que cada una está completamente despierta.

Sin embargo, muchos de los que hoy en día estamos interesados y preocupados por las artes y las humanidades despreciamos a la imaginación, tal como seguramente el artista dormido de Goya ha

abandonado la suya. Nos dirigimos a obras que son productos de su trabajo conjunto con la razón, pero al ignorar los méritos específicos de la imaginación nos vemos obligados a esperar de las artes, ya sea información, ya el tipo de edificación moral que una concepción incompleta de la racionalidad —la razón privada de imaginación— nos ha impuesto. Nuestra mirada moralizadora valora las obras que reprueban la tontería y el prejuicio o promueven la virtud cívica, y denuncia a quienes valoran cualquier otra cosa. Inclínados a sospechar de la belleza —el gran bien de la imaginación— la toleramos sólo hasta el punto en que se la subordine a los bienes morales y políticos, y con ello nos privamos a nosotros mismos de la mayoría de los placeres que hacen parte de las humanidades y las artes. Sin belleza, sin embargo, también nos quedamos sin la razón central por la que necesitan ser parte de nuestras vidas.

No que el mundo no sea feo. No que el trabajo conjunto de la razón y la imaginación no puedan revelar que la vida diaria está saturada de malignidad, idiotez, superstición y explotación. Ese es, después de todo, es el mensaje de *Los Caprichos* (*Tu que no puedes*, figura 2, grabado 42), que, en contraste con la retórica de la Ilustración que los rodea, sugiere que las cosas podrían ser aun peores, que no importa cuántos males pongamos en evidencia o evitemos, siempre emergerán otros en su lugar. *El sueño de la razón produce monstruos* marca la transición entre la primera parte de la serie, que expone las tonterías humanas, de la segunda, en la que seres sobrenaturales toman el control. El “sueño” del autor puede ser precisamente que es posible “desterrar la superstición dañina” de una vez por todas. Por ello los duendes y brujas que ahora nos enfrentan, involucrados como están en las mismas actividades vanas que usualmente asociamos sólo con los seres humanos —recortan sus garras en *Se repulen* (grabado 51) o pelean por el poder en *Quién lo creyera* (grabado 62) —, sugieren que una temible irracionalidad está arraigada en nuestra propia naturaleza: las fuerzas del prejuicio y la superstición no pueden ser vencidas por completo (Tomlison, sf, p. 23). El fondo abstracto contra

el que están grabados —como la mayoría de los humanos de la primera parte— los priva de cualquier contexto concreto e impide cualquier esfuerzo por explicarlos apelando a circunstancias particulares que tal vez pudiéramos modificar: están grabados en el alma misma. Los ogros amenazan con quedarse por siempre como el decorado de nuestras vidas (*¡Y aún no se van!*, grabado 59.) Aun cuando prometen irse, es una promesa vacía. En *Si amanece, nos vamos* (grabado 71) lo anuncian: pero siempre es de noche en algún lugar, y aquí mismo volverá a ser de noche —sin falta. *Estos monstruos* no están bajo el control de Goya: los ve; pero ¿cómo podría él hacerlos desaparecer? Como Fred Licht ha escrito, el autor “reconoció ese insoluble residuo de oscuridad que persiste aun en las almas más ilustradas... Las semillas de la superstición, la crueldad y la falsedad germinan en todos nosotros” (Pérez & Sayre, 1989, p. 114).

Ese no es el mensaje de la Ilustración. Es, sin embargo, el mensaje de uno de sus productos: separadas, la razón y la imaginación producen monstruos; juntas, los disciernen, aunque no puedan erradicarlos; y al discernirlos han, en este caso, creado algo bello— *Los Caprichos*. Y esta cosa bella sostiene que los monstruos —la tontería, la malicia, el prejuicio, la explotación— siempre están con nosotros. Si eso es cierto, si nadie puede escapar de ellos por completo, entonces —tan inmovibles por ellos como el atento lince es incapaz de ver los acechantes pájaros que revolotean y se abaten a su alrededor— *Los Caprichos* mismos también tienen que estar asediados por sus propios monstruos. Y lo están. John Ruskin encontró la serie tan obscena que convenció al editor que llevó la obra por primera vez a Inglaterra que la quemara en público (Clark, 1964, p. 129). Su reacción fue típicamente extrema, y no es probable que lo que lo perturbó tan violentamente tuviera el mismo efecto hoy en día. Pero nosotros tenemos nuestros propios monstruos. ¿Qué diremos, por ejemplo, de la misoginia de la serie y la falta de compasión con la que frecuentemente está unida? Nada puede justificar la cruel paliza del muchachito en *Si quebró el Cántaro* (figura 3, grabado 25), pero la pobreza y la falta de educación —ambos

expuestos y denunciados por *Los Caprichos*— son suficientes para dar cuenta de la cólera de su madre y explicar su reacción; ella también es al final una de las víctimas que los grabados de Goya retratan. Sin embargo, la pobreza y la falta de educación no son suficientes para convertirla en la criatura repugnante cuyo placer despiadado en azotar a su hijo da al acto su aire de verdadero y extraordinario salvajismo.

Uno de los manuscritos contemporáneos que acompaña *Los Caprichos* pregunta: “El niño es travieso y la madre malhumorada. ¿Cuál es peor?” (Pérez & Gallego, *sf.* p. 48). Pero la madre es peor que “malhumorada”: su postura agachada es salvaje, su rostro arrugado una combinación casi imposible de intensidad feroz e indiferencia bestial. Hay odio en la mano que sostuvo este estilo (véase también ¡*Miren que grabes!*, grabado 63.) Y sin embargo ese odio no impide que *Los Caprichos* — ni siquiera este grabado en particular, al que, en todo caso, hace más complejo y digno de contemplar— sean algo bello. Se sigue, entonces, que el prejuicio y la belleza no se excluyen el uno al otro, que hay un espacio, separado de la bondad y la utilidad, para la imaginación y sus obras. Es un espacio que la crítica y las humanidades en general deben reclamar —con razones, pero sin apologías. La belleza debe defenderse sin apelar a la utilidad social o al mejoramiento moral, sin pretender que merezca estimación porque a la larga produce ciudadanos superiores, individuos más bondadosos o neurocirujanos más hábiles. En lugar de eso, la belleza hace la vida mejor— porque es un emblema de nuestra inhabilidad para decir en general qué es lo que hace la vida mejor. Algunos pueden pensar eso como una debilidad, pero no es así. Es la otra cara de la fortaleza, de la capacidad de traer una nueva, inesperada, sorprendente y hasta entonces inconcebible bondad —que no equivale a decir virtud moral— a la vida. La belleza representa y habla por todo aquello que aumenta la complejidad, el interés y el alcance de las posibilidades de la vida humana, de formas que no podían haberse imaginado antes. Es una promesa, y por esa razón también un peligro, y es valiosa precisamente por esa combinación.

No es fácil defender la belleza con estas razones, y la tarea se hace más difícil debido al carácter de nuestra época, que, por muchos motivos, ha convertido a la belleza en la noción filosófica más desacreditada: tan desacreditada que no pude ni siquiera encontrar una entrada para ella en el índice de los muchos libros de filosofía del arte que consulté para declararla como tal¹. Aunque yo crea que la belleza es más que el atractivo de un rostro lindo, la gracia seductora de la fotografía de Robert Mapplethorpe, la simetría de la sonata, la ajustada construcción de un soneto, aunque sea, en los términos más generales, valor estético, no se me excusa. Pues es en sí mismo el juicio del valor estético —el juicio de gusto— el que es embarazoso. Es ideológicamente embarazoso si para ser capaz de juzgar estéticamente tienes que estar educado y ser erudito y si, como lo afirma Pierre Bourdieu, “se debe a que están vinculadas ya sea a un origen burgués, o a la cuasi-burgués existencia presupuesta por una educación prolongada, o —con mayor frecuencia— a ambas combinadas, que las competencias educativas llegan a verse como garantía de la capacidad para adoptar la disposición estética” (Bourdieu, 1984, p. 28).

La capacidad para hacer juicios de gusto termina siendo un medio para fortalecer y perpetuar los intereses de una clase social específica enmascarándose a sí misma —sólo por esa razón— como una actitud hacia el arte desinteresada y sin fines políticos². Y el juicio de gusto es moralmente embarazoso si, como afirma Martha Nussbaum, lo estético y lo moral coinciden, si “las actividades de la emoción y la imaginación que el lector involucrado desarrolla durante el tiempo de la lectura no son sólo útiles para que se genere la conducta moral, también son ejemplos de conducta moral, en el sentido de que son ejemplos del tipo

¹ Ofrezco una breve explicación de algunas de las razones de esa situación y discuto algunas indicaciones que las circunstancias están comenzando a cambiar en (Nehamas, 2000, p. 393-403).

² David Halle, en su *Inside Culture: Art and Class in the American Home* (Chicago, 1993) sostiene que la evidencia empírica sustancial, extraída en su mayoría de áreas dentro y alrededor de la ciudad de Nueva York, sugiere una imagen mucho más compleja de la relación entre gusto y clase de la que Bourdieu ha podido extraer.

de actividad emotiva e imaginativa que involucra la buena conducta ética” y si, cuando una obra de arte pierde su perfección por lo que considera “deficiencias éticas”, “podemos... decidir leerla por interés histórico o por interés gramático y retórico” (Nussbaum, 1998, p. 354-356). El juicio estético colapsa y se convierte en un instrumento de opresión política o en un implemento de edificación moral. En cualquier caso, la belleza misma desaparece convertida en la máscara seductora del mal o en el rostro atractivo de la virtud.

Pero ¿es la belleza alguna cosa en sí misma, por sí misma? ¿Está el juicio estético legitimado de alguna forma? ¿Expresamos *algo* más que una opinión puramente personal cuando juzgamos que algo es bello o estéticamente valioso? Esa fue la pregunta que Immanuel Kant se planteó a sí mismo en su *Crítica del Juicio*, la obra a la que toda la moderna filosofía del arte es una respuesta. Kant pudo haber tenido en mente una imagen demasiado simple del valor estético: el tipo de unidad placentera que forma el trasfondo de la Nueva Crítica y que Richard Rorty ha contrastado con la versión romántica de la belleza defendida por Harold Bloom, para quien “el grado de valor estético es el grado en el que algo está hecho de modo que nunca fue hecho así antes, el punto hasta el que la imaginación humana se ha expandido” (Rorty, 1996, p. 59-60). Pero aunque estas dos versiones del valor estético sean distintas —y, al final, creo que no lo son— ambas están sujetas a las mismas sospechas.

Aquí está entonces una imagen muy basta del juicio estético. Estoy expuesto a una obra de arte; puede ser tan simple como una canción de rock de tres minutos, un poema lírico de dos estrofas, un episodio de *Seinfeld* de treinta minutos, o tan largo y complejo como *Los Caprichos*, *El detective cantante* de Dennis Potter, *El Anillo* de Richard Wagner, o *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Me puedo deleitar con la obra, dejar que me abruma o estudiarla y analizarla cuidadosamente por un largo período de tiempo. En algún punto, en algunos casos, algunos rasgos de la obra, que pueden abarcar desde los elementos

más simples del ritmo, el metro o el color, a las combinaciones más complejas de estructuras, descripciones de personajes o perspectivas del mundo, producen en mí un sentimiento que, a falta de una mejor palabra, llamaré placer. Ese placer es la base sobre la que digo que la obra es cómica, conmovedora, elegante, abrumadora, apasionada, sin precedentes: en una palabra —o dos— bella o estéticamente valiosa.

La dificultad es que está probada la imposibilidad de establecer los principios que gobiernan la producción del placer estético. No hemos encontrado nunca los rasgos que expliquen por qué esas cosas que los poseen crean el deleite estético. No es simplemente porque disintamos entre nosotros sobre la belleza, que tú desprecies lo que a mí me gusta, mientras que yo encuentro desagradables tus gustos. No puedo ni siquiera encontrar tales razones para mí mismo. Las razones son generales. Si un rasgo explica por qué algo *me* atrae en un caso, debería atraerme en todos. Pero siempre que apelo a algo para explicar por qué me gusta algo, sé que el mismo rasgo puede dañar una obra diferente: la obsesiva observación de los detalles sociales que le dan tal poder a *En busca del tiempo perdido* es simplemente aburrida en los diarios de los hermanos Goncourt; la muy duradera tensión sexual entre Niles y Daphne en *Frasier* es el tema de algunas de las mejores escenas de la serie a lo largo de varias temporadas; la tensión sexual entre Bobby y Ally se volvió fatal en sólo dos episodios de *Ally McBeal*. Pero si el detalle social o la tensión sexual explican por qué me gustan Proust o *Frasier*, ¿cómo puede explicar también que odie los Goncourt y *Ally McBeal*? En palabras de Arnold Isenberg, “no hay en toda la crítica del mundo una sola afirmación puramente descriptiva respecto de cual uno esté preparado para decir de antemano ‘Si es verdad, me gustará mucho más esa obra’” (Isenberg, 1973, p. 164). Si sé que algo es amarillo, dúctil, maleable y soluble en *aqua regia*, entonces sé que es oro. Pero aun cuando sé que es oro, todavía no tengo idea, como Sócrates lo demostró a Hipias en el diálogo de Platón³, de si es o no bello.

³ *Hipias Mayor*, 289d-291c (N. del T.)

Kant expresó este problema diciendo que el juicio estético no depende de conceptos. Sin embargo, insistió, es con todo un juicio genuino. Es más que expresión de un mero sentimiento personal, más que decir simplemente que me gusta alguna obra de arte en particular y dejando la cosa así, sin más argumentos. El juicio estético es una exigencia normativa; dice que *debería* gustarse de la obra. Aunque mi reacción se basa en un sentimiento, no está más allá de la razón, y por ello espero que los demás estén de acuerdo conmigo. Con frecuencia me indispongo cuando otros, especialmente personas que me importan, no lo hacen. Kant escribe que, aunque “no puede haber regla por la cual se debería constreñir a alguien a reconocer que algo es bello”, los juicios estéticos hablan aún con una “voz universal... y exigen el asentimiento de todos” (1951, p. 50, §8). Pero ¿cómo puedo convencerte de que algo es bello si no hay una razón para mi reacción? ¿Cómo puedo esperar —cómo puedo, como Kant creía, exigir— tu asentimiento si pronuncio mi juicio solamente basado en mi propio sentimiento, sin consultar con otros, sin conocer ya cómo se sienten en realidad tú y el resto del mundo? Kant concluyó que tenemos derecho a hacer juicios estéticos sólo si podemos contestar a la pregunta: “¿Cómo es posible un juicio que, meramente a partir del *propio* sentimiento de placer en un objeto, independiente de su concepto, juzgue *a priori*, esto es, sin tener que esperar por la conformidad de otros, que este placer está conectado con la representación del objeto en *todo otro sujeto*?” (1951, p. 130-131, §36). ¿Cómo puedo saber que mi sentimiento es correcto y que todos deberían compartirlo? La *Crítica del Juicio* fue el esfuerzo de Kant por responder esa pregunta.

Fue un esfuerzo magnífico, pero falló. Y su fracaso ha obsesionado no sólo a la estética moderna sino también a una gran parte de la educación contemporánea. Si no podemos justificar los juicios estéticos, entonces tenemos que dejar de hacerlos o mostrar, como Bourdieu y Nussbaum trataron de hacerlo, que en realidad tratan de algo más. Quiero defender los juicios estéticos, pero también creo que el esfuerzo de Kant estaba condenado a fallar por dos razones. Una es que estaba en lo correcto al decir que ningún rasgo podía explicar por qué es bello un objeto.

La otra es que estaba equivocado al decir que el juicio de gusto exige el asentimiento de todos. Y aunque eso puede parecer un regreso al más severo subjetivismo, a convertir el juicio estético en una reacción puramente idiosincrásica que no tengo derecho a imponer a nadie más, espero mostrar que de hecho no es así.

De Oratore, el texto fundador del humanismo escrito por Cicerón, discute la cuestión de si leer las obras de los griegos —el equivalente romano de una educación humanística— hace de uno un mejor ciudadano. Cicerón tenía sus dudas, y yo tengo las mías. Pero prestarle atención a la obra nos muestra que una suposición fundamental de la educación romana gobierna todavía la nuestra. Los niños romanos que leían textos griegos pasaban por cuatro grados: *lectio*, que consistía en lectura elemental, separar las palabras —que se escribían sin dejar espacios— unas de otras, insertar los signos de puntuación adecuados y memorizar; *emendatio*, que involucraba decisiones respecto a la autenticidad de varias partes del texto, hacer correcciones basadas en una serie de principios críticos, y ejercitar las destrezas que requería la aplicación de dichos principios; *enarratio*, la actividad crítica que se extendía a un comentario sobre palabras, líneas completas y hasta pasajes extensos; todo lo anterior culminaba en *judicium*, que expresaba el punto de vista final y meditado del valor estético y literario del texto. *Judicium*, el juicio, venía al final, una vez que el trabajo de interpretación estaba completo. Y todavía se supone que debe ser así. Cicerón y Peter Ramus, el doctor Johnson y Kant, I. A. Richards y Harold Bloom están de acuerdo en que el propósito de la crítica es explicar y justificar el valor estético. Los que evaden la evaluación y limitan la crítica a la interpretación proceden así porque, siguiendo a Kant, no ven cómo pueda la interpretación siquiera justificar un juicio de valor —aunque Kant mismo nunca dio este paso extremo—. Y aunque todos están de acuerdo en que la interpretación y la evaluación no pueden distinguirse con claridad, no conozco casi a ninguno que rechazaría el lugar común de que “una evaluación sólo puede ser sostenida por medio de una descripción detallada y una interpretación de una obra” (Sheppard, 1987, p. 82). El último propósito

de la crítica es un acuerdo en el *judicium*, en el juicio estético de valor. La crítica está completa cuando el crítico y la audiencia, el profesor y el alumno, alcanzan una visión en común, una unidad de sentimiento, una experiencia común del valor.

En el momento en que planteamos el tema de esta manera vemos que no puede ser correcta. Una experiencia común del valor no ha detenido nunca la crítica. Por el contrario, si tú y yo estamos de acuerdo en que *La Montaña Mágica* es una gran novela, seguiremos discutiéndola cada vez con mayor detalle, disintiendo con frecuencia precisamente sobre lo que es o no es genial en ella. Y si estar de acuerdo respecto al valor de una obra no es el final de la crítica, también podemos ver por qué Kant estaba en lo correcto al afirmar que el juicio de gusto no está regido por conceptos. Estaba en lo correcto no porque el concepto de lo bello o la naturaleza del juicio estético sea peculiar, sino porque, como quiero sugerir, *el juicio de gusto no es simplemente una conclusión que extraigamos de describir, interpretar o interactuar con obras de arte.*

Quiero ahora darle una vuelta a nuestra imagen común. El juicio de lo bello no es el resultado de una misteriosa inferencia fundada en los rasgos de una obra con la que ya estamos familiarizados. Es, en lugar de eso, una suposición, una sospecha, un vago reconocimiento de que hay más cosas en lo que encontramos atractivo de lo que sería valioso llegar a conocer. Encontrar algo bello es creer que hacerlo parte de una parte mayor de nuestra vida vale la pena, que sería mejor si pasáramos una parte de ella con ese objeto. Pero una suposición es sólo eso: a diferencia de las conclusiones, no obedece a principios; en ese sentido, no está regido por conceptos. Va más allá de toda la evidencia, que por lo tanto no puede justificarla; apunta al futuro, y no mira hacia atrás en el pasado. La belleza, tal como lo dijo Stendhal, es la promesa de la felicidad⁴. Amamos, tal como lo vio Platón, lo que no poseemos⁵.

⁴ "La beauté n'est jamais, ce me semble, qu'une *promesse de bonheur*" (Stendhal, 1919, p. 45-46). "La beauté n'est jamais que la *promesse* du bonheur. Lo bonheur d'un Grec était différent do bonheur d'un Français de 1822" (Stendhal, 1926, p. 74).

⁵ *Banquete*, 203b, 204a, 206a (N. del T.)

El placer estético es el placer de la anticipación, y por lo tanto de la imaginación, no de la realización. La belleza es el fundamento del placer estético, pero el placer que concede es placer de lo que está aún por venir. El juicio de gusto es prospectivo, no retrospectivo; es el comienzo, el nudo, pero nunca el final de la crítica. Si en realidad piensas que has agotado una obra de arte —o cualquier otra cosa— estás sujeto a la decepción. Una obra a la que ya no le quedan más sorpresas —una obra que realmente te hace sentir que ya la conoces “por dentro y por fuera”— ya no se te impone. La puedes todavía llamar bella porque alguna vez te dio el placer de su promesa o porque piensas que puede tener algo para darle a otra persona. Pero habrá perdido su poder sobre ti: la Belleza convoca.

Lo que llegas a ver como resultado de su atractivo, de su poder convocador, lo tienes que llegar a ver por ti mismo: ese es un rasgo esencial de la interacción estética. Odiseo tenía que escuchar a las sirenas por sí mismo, no a través de los oídos de sus marineros. Te puedo hablar por siempre —o muy cerca a eso— sobre Sócrates, Proust, *La Montaña Mágica*, *Pálido fuego*, *El Anillo de Wagner*, *Don Giovanni*, *Los Caprichos*, *St. Elsewhere* o *Frasier*; pero a pesar de lo bien que llegues a saber mi relato, de lo diestro que llegues a ser por él, el relato nunca será tuyo a menos de que lo elabores por ti mismo, en una interacción directa con la obra. A diferencia del conocimiento de hechos, la interpretación estética no puede transmitirse de una persona a otra. Muchos han pensado que eso muestra que la estética es, de alguna forma, perceptible —que es el significado original de “estético”— y que todas las relaciones estéticas son, eventualmente, en sí mismas perceptibles. Eso es inadecuado con toda claridad en el caso de la literatura, pero se podría sostener que aun en la música y en la pintura los elementos no perceptibles, como el conocimiento histórico, pueden ser relevantes para la interpretación y, por tanto, para la apreciación estética. Y lo que es más importante, no sólo en estética es necesario elaborar las cosas por ti mismo, sino también en ciertos casos del más abstracto razonamiento: no entenderás la geometría a menos que estés en capacidad de deducir sus teoremas por

ti mismo: si sólo puedes ofrecer una prueba porque alguien más te está dando las instrucciones detalladas o simplemente las memorizas, no se puede decir que entiendas el tema —que es por lo que Platón creía que el conocimiento de la geometría⁶, y todo el conocimiento que consideraba importante, no se aprende⁷, esto es, no se transmite de profesor a estudiante, sino que se recuerda.

Por supuesto que ni el conocimiento matemático ni el estético se recuerdan, pero la confrontación estética tiene que ser directa porque los rasgos estéticos de las cosas, aun cuando no sean perceptibles, son tuyas y sólo tuyas. Un rasgo estético no puede reproducirse a menos que la obra misma de la que es parte sea reproducida por completo. Al contrario de las interminables conversaciones de Sócrates en los diálogos de Platón, no podemos separar las interminables disquisiciones filosóficas de Naphta y Settembrini en *La montaña Mágica* del resto de la novela y apreciarlas por lo que son, porque son lo que son sólo en interior de la novela misma. Alguien podría argüir que esto es así simplemente porque no son tan buenas como la filosofía, y señalar en su lugar el discurso del Gran Inquisidor en *Los Hermanos Karamazov*, que han leído generaciones de estudiantes en cursos de filosofía. Pero el punto persiste: el discurso del Gran Inquisidor puede ser útil para cursos sobre existencialismo, pero su función como texto filosófico es inmensamente diferente de su función en su contexto original, donde no presenta simplemente una perspectiva de la condición humana, sino la perspectiva particular que da sentido tanto a la relación de Ivan con su familia como con su mundo y a una gran parte de la dirección general a la que apunta la obra. Estos aspectos de la parábola permanecen inertes cuando se saca el pasaje de contexto, y, a pesar de lo bueno que sea todavía como filosofía —pregunta sin respuesta obvia— es desventajoso para ella. Es sólo como parte de la novela que puede apreciarse, como decimos, por lo que es; es lo que es sólo en la novela.

⁶ *Menón*, 82b-87b (N. del T.)

⁷ *Protágoras*, 319a-320c (N. del T.)

Esa es otra forma de decir que mientras más amamos una obra de arte, como a una persona, más la amamos por sí misma, y más llegamos a conocerla en sí misma, en su propia particularidad. Esa es la única verdad en la fórmula de Matthew Arnold de que el objeto de la crítica es “ver el objeto como realmente es en sí mismo.” La opinión no tiene nada que ver con objetividad o realidad: tiene todo que ver con individualidad. Los rasgos estéticos son tan específicos que sólo le pertenecen a una obra. Tal es lo que significa decir que no es en general la tensión sexual lo que hace deliciosa a *Frasier* —*Ally McBeal* también calificaría— sino la tensión “particular” que ata a Niles y Daphne el uno al otro —una tensión que tienes que ver por ti mismo, aunque por supuesto hay en ello mucho más de lo que se puede ver.

Si los rasgos estéticos son tan específicos como lo he sugerido, si la belleza apunta a características que no se comparten con nada más en el mundo, entonces nada puede ser feo o carecer de valor estético debido a los rasgos que comparte con otras cosas. Se sigue entonces que los rasgos morales del arte son irrelevantes para su valor estético. Se puede separar una obra de sus rasgos morales, como los diálogos de Platón de sus rasgos filosóficos. Siguen siendo lo que son después de haberlos discutido por separado, y es sólo por su independencia y generalidad que se pueden usar, para propósitos buenos o malos, por el resto de nuestras vidas. Se sigue también que no podemos decidir que un género o un medio no puedan en principio contener obras de gran valor, ya que ninguno de los rasgos que apliquen en general a un género o a un medio pueden ser en sí mismos de significación estética —aunque, por supuesto, cómo explote una obra en particular tales rasgos es con frecuencia crucial para su valor—. Ese es el motivo por el que hasta el momento he estado usando en mi discusión ejemplos las artes “inferiores” y también de las “superiores”. La gente que denuncia hoy la televisión y los medios populares en general no se percata del hecho de que están repitiendo las razones de Platón para denunciar a Homero y a Esquilo en el siglo IV a. C.: una actitud que la mayoría de ellos encuentra naturalmente incomprensible, ya que igualmente no se

percatan de los aspectos populares e inferiores de la tragedia griega y de la poesía épica. Pero mientras que Platón era lo suficientemente honesto para admitir que no encontraba placentero su ataque, pues encontraba placentera la poesía, los censores de hoy agregan que los placeres de la televisión, comparados, digamos, a los placeres de leer una novela, son triviales. Y así, prefieren ignorantemente la novela a la televisión por las mismas razones tontas por las que John Brown en la década de 1750, rechazó la novela en favor de los trabajos “serios”:

Leer ha pasado a ser, como máximo, un *Entretenimiento Mañanero*; hasta que llega la importante Hora de Vestirse. Los libros ya no son vistos como los Contenedores del Gusto y el Conocimiento; sino que más bien se les tiene por un gentil relajamiento de la Tediosa Ronda del Placer... Así sucede que los Ensayos Semanales, las Obras y Novelas amatorias, los Panfletos políticos y los libros que vilipendian la Religión, junto a un *Picadillo* general de éstos, servidos en algún *Desorden Mensual de la Estupidez*, son la Magra *Dieta literaria* del Pueblo y el País (Brown, 1856, p. 3).

Pero el valor estético sólo puede detectarse sobre una base individual. La crítica, moral y cultural, es forzosamente ciega a él; es otra versión del lince de Goya, que tanto como mira fijamente es incapaz de discernir. Privado de la imaginación, no puede percibir sus obras.

Temo que mi descripción de la particularidad del placer estético puede haber sugerido que el modelo de nuestra interacción con obras de arte está dada por Odiseo atado a su mástil, apartado de sus camaradas sordos, escuchando a las sirenas que producen el único sonido en ese mundo aislado, completamente solo. En cierto sentido, eso no es inexacto: cada uno de nosotros se aproxima solo a una cada obra, trazando una línea entre nosotros mismos y la obra de un lado y el resto del mundo al otro. Algunas veces, Harold Bloom parece tener justo esa imagen en mente:

La recepción del poder estético nos permite aprender cómo hablarnos y soportarnos a nosotros mismo. El verdadero uso de Shakespeare o de Cervantes, de Homero o de Dante, de Chaucer o de Rabelais, es aumentar

el propio y creciente ser interno. Leer profundamente en el Canon no hará una mejor o peor persona de uno, un ciudadano más útil o dañino. El diálogo de la mente consigo misma no es en principio una realidad social. Todo lo que el Canon Occidental puede proporcionarle a uno es el uso adecuado de la propia soledad, esa soledad cuya forma final es el enfrentamiento de uno con la propia mortalidad (Prynne, 1633).

Estoy de acuerdo en que el poder estético no tiene nada que ver con la ciudadanía ni con la moralidad. Pero ¿tenemos que pensar, por tanto, que el arte requiere esa forma de extremo aislamiento? ¿Tenemos que contrastar tan profundamente lo público y lo privado de modo que sólo podemos escoger, por una parte, entre el bien de la sociedad como un todo y, por otra, el individuo? Más arriba, rechacé el punto de vista de Kant, de acuerdo con el cual el juicio de gusto exige que todos estén de acuerdo con él, pero negué que esto equivaliera al subjetivismo. Pues cuando afirmo que *La montaña Mágica* es bella, que mi vida sería más meritoria si la incluyera, también afirmo que las vidas de al menos algunas de las personas que me importan serían más meritorias gracias a ella. Y, aun más, afirmo que hay personas que no conozco, cuyas vidas se hacen más meritorias gracias a ese libro, y que me importarían si las conociera. Encontrar bella *La Montaña Mágica* es imaginar que la novela es el centro de una comunidad a la que quiero pertenecer, una comunidad a la que en parte quiero formar por mi interpretación de la obra y por cuyos puntos de vista quiero a mi vez ser formado. Esa no es por cierto una sociedad como tal —nadie querría que al mundo entero le gustaran las mismas cosas, aunque eso fuera posible. Sus preocupaciones no son sociales sino personales, algo entre lo estrictamente privado y lo completamente público. La belleza necesita y exige comunicación. Harold Bloom describe un encuentro solitario, pero como todo aquel que está enamorado de un libro o de una pintura, no puede esperar a contarnos sobre ella, con frecuencia en extenso. Al contarnos sobre ella, participa en una comunidad que él está en el proceso mismo de crear. Y si otros son motivados por su sentido de lo bello, responderán a su vez, en una conversación interminable.

La conversación es interminable en parte porque la belleza, como afirmé, es una promesa, una anticipación, una esperanza sin cumplir. Encontrar algo bello es, precisamente, no haber terminado aún con ello, pensar que todavía tiene algo que ofrecer. Pero también porque mientras más llegamos a conocer la cosa bella en sí misma, más llegamos a conocer también de otras cosas. Bloom habla de leer “profundamente”: desconfío de esa palabra, con esa sugerencia suya de que hay un fundamento. Piénsese en leer, mirar o escuchar como en formas de ampliar la visión. Mientras mejor llegas a conocer algo que amas en sí mismo, tanto mejor entiendes cómo se diferencia de todo lo demás, cómo concibe algo que no se ha concebido antes. Pero mientras mejor lo entiendes, más necesitas conocer otras cosas para compararlas con lo que amas y para distinguirla de ellas. Y mientras mejor conoces esas cosas, mayor será la probabilidad de que te des cuenta de que también ellas son hermosas, lo que hará que vuelvas a comenzar de nuevo en un círculo de nuevas comunidades y nuevas cosas por decir, que cada vez se amplía más. Es un juego peligroso ese de buscar la belleza. Es probable que nunca puedas parar.

Kant es famoso por creer que nunca se puede romper una promesa, sin importar las consecuencias. La belleza no tiene tales escrúpulos. Como todo lo que atrae, la belleza es riesgosa y peligrosa, y es por eso que algunas veces combatimos el impulso de hacer de una cosa bella parte de nuestra vida, sin importar lo fuerte que sintamos ese impulso. Puede decepcionar y herir. Aún peor, puede causar daño por cumplir su promesa. Puedo encontrar bello lo que otros consideran desagradable y feo; puede tentarme encontrar belleza en algo sobre lo que yo mismo estoy indeciso; o simplemente puedo haber hecho la elección equivocada. Pasar tiempo con una cosa semejante, con otras cosas como ella y con otras personas a quienes también les gusta tendrá un efecto en mí que no puedo anticipar. Para el momento en que ese efecto ocurra, puedo haberme convertido en alguien que no hubiese querido ser antes de empezar. Pero ahora puede que ya no sea

capaz de ver que lo que soy es, quizá, envilecido y pervertido. ¿Cómo puedo decir si he seguido el rumbo correcto? ¿Qué parámetros debo aplicarme a mí mismo? ¿Los que acepté cuando creí, como una vez lo hice, que la televisión es vulgar, desagradable, comercial y aburrida, o los que ahora hacen de *Homicide* y *Oz* competidores meritorios de Ian McEwan? ¿Otra hora con la virulenta sátira social de *Los Caprichos* o una mirada al extremo sarcasmo de Garry Shandling?

Esa es otra razón por la que los platonistas siempre le han temido a lo nuevo y transgresor. Platón, por supuesto, siempre estuvo un paso adelante de sus seguidores. Escribió de “la vieja querrela entre la poesía y la filosofía” precisamente para enmascarar el hecho de que la filosofía ni siquiera existía cuando escribió *La República*, en la que anunció por primera vez la querrela y que era él quien estaba de parte de lo nuevo y en contra de lo tradicional. Pero su brillante movida hizo que sus adeptos pensarán en sí mismos como protectores de la tradición contra la innovación degenerada. Comparado con el tiempo en el que la gente leía a Milton y a Shakespeare, escribió Samuel Taylor Coleridge.

Correré el riesgo de afirmar que donde la lectura de novelas prevalece como hábito ocasiona con el tiempo la completa destrucción de los poderes de la mente: es una pérdida tal para el lector, que no es suficiente llamarlo un pasa-tiempo como un mata-tiempo... No provoca el mejoramiento del intelecto, sino que llena la mente con una blanda y mórbida sensibilidad, que es directamente hostil al cultivo, fortalecimiento y ampliación de los poderes nobles del entendimiento (Coleridge, 1856, p. 3).

Pero cuando se trató del mismísimo Shakespeare, esto es lo que Henry Prynne pensó de la audiencia típica del teatro isabelino:

Adúlteros, Adúlteras, Alcahuetes, Rameras, Alcahuetas, Vividores, Rufianes, Abucheadores, Borrachos, Derrochadores, Pícaros, desocupados, infames, miserables, profanos y malvados... gente que odia toda gracia, toda bondad y que se burla de la piedad (Prynne, 1633).

Los términos morales y estéticos se usan juntos con frecuencia para denunciar las artes que son nuevas, transgresoras o populares. Pero los peligros morales del arte son pequeños, y también lo son sus beneficios. Eso no significa que las artes no se refieran a situaciones de significado moral. Pero extraer una lección general a partir de esas situaciones es detenerse demasiado pronto, antes de verlas en toda su completa particularidad, y una vez que lo haces, ya no podrás usarlas. La marca de las grandes obras, al final, puede ser la marca que Friedrich Nietzsche una vez atribuyó a los grandes seres humanos: “Uno [los] malinterpreta”, escribió, “si los ve desde la perspectiva miserable de un uso público. Que uno no pueda darles ningún uso que en sí mismo pueda pertenecer a la grandeza” (Nietzsche, 1968, p. 555). Si crees, como escuché decir a alguien con toda seriedad, que la angustia de Agamenón por tener que sacrificar a tu hija en el altar de Artemisa para que la flota griega pudiera zarpar, en *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, iluminó la angustia que sentiste cuando te enfrentaste a tener que decidir entre asistir a una reunión de facultad o a la obra de teatro en la escuela de su hija, entonces te detuviste demasiado pronto y aprendiste demasiado poco de la tragedia. Y si aprendes más, aprenderás algo demasiado especial y también demasiado extraño para aplicarlo a tu vida diaria. Te habrás convertido en alguien más complejo, sutil, inusual, individual y más abierto a las diferentes formas de pensar y sentir —pero, por cierto, no por estas razones en una mejor madre. Tal vez vas a ser, justo por esas razones, peor a ese respecto. El comportamiento moral requiere de percibir las formas en las que la gente se parece la una a la otra y que merecen que se les trate igual. La percepción estética apunta a distinguir la diferencia, a aceptar la individualidad, a reconocer lo que antes no se ha alcanzado, y quizás a producirlo. Como la quinta de las *Seis Oraciones* de A. J. Verdelle (1999), la que titula “Por la Cultura”, dice: “Tal vez no tengamos jamás un lenguaje universal. Confiemos en que el brinco y el tropiezo de tierras hermanas y léxicos hermanos causen que nos inclinemos, para prestar atención, para esforzarnos en entender”.

La belleza conduce muy adentro de los rasgos individuales de las cosas al mismo tiempo que requiere de una constante comparación de cada individuo con todo lo demás. Es sólo por ver exactamente cómo una obra está lo suficientemente cerca a las convenciones de su tiempo, para poderla reconocer primero como una obra, que podemos comenzar a ver cómo es también lo suficientemente reconocible para afirmarse a sí misma y para invitar a una interpretación adicional, de modo que pueda ser vista por lo que es. Para afirmarse por sí misma tiene que tener una estructura discernible, una unidad narrativa que le dé su propio carácter entre las muchas cosas a las que se parece. Lo que sea que haga algo que no se ha hecho antes también tiene su propia distribución inconfundible. Eso —porque estas dos son realmente una— es lo que la hace un individuo.

Es posible que invertir una vida, o parte de una vida, en la persecución de la belleza —aunque sea sólo para hallarla, no para producirla— le da a esa vida una belleza propia. Pues, al final, el parámetro por el que puedo juzgar si mis elecciones sobre qué perseguir eran las correctas o no, es si esas elecciones me convirtieron en un individuo por mi propio derecho. Es una cuestión de estilo. Si hay coherencia en mis elecciones estéticas, en los objetos que me gustan, en los grupos a los que pertenezco, en los motivos que tengo para elegir como lo hago, entonces me las he arreglado para organizar las cosas de acuerdo con mi propia manera y forma. He desarrollado, a partir de las cosas que he amado, mi propio estilo, una nueva forma de hacer las cosas —y esa es la única verdad en la subversión que Oscar Wilde hace de Arnold: “El propósito más importante de la crítica” escribió “es ver el objeto como en sí mismo no es... Para el crítico, la obra de arte es simplemente una propuesta para un nuevo trabajo propio, que no por necesidad lleva alguna semejanza obvia con lo que critica” (Wilde, 1948, p. 969). Considera “la nueva obra” no como una simple obra de crítica, que es lo que Wilde pudo haber tenido en mente, sino como la identidad que adquirimos, la persona en la que nos convertimos, como resultado de todas las obras que admiramos y criticamos, y entonces Wilde —quien

pensó que su vida era su obra de arte más grande— resulta ser menos extravagante de lo que parecía.

La sociedad no podría sobrevivir si consistiera sólo de artistas. Probablemente sería peor si todo el mundo fuera crítico o, peor todavía, profesor de literatura o de filosofía. Pero es una parte maravillosa de la vida si uno es lo suficientemente afortunado —pues tenemos que admitir que la suerte y la diversión juegan un papel en ella— para pasar parte de esa vida buscando la belleza y, en el proceso, tal vez, tratar de hacer algo bello de uno mismo. Fuerza al lince a cerrar sus ojos, de modo que todos los artistas dormidos —la razón privada de la imaginación— puedan abrir los suyos y practicar esa combinación de razón e imaginación que nos hace verdaderamente racionales, y por lo tanto humanos; que tal vez nos permitirá darnos cuenta de que reducir las obras de arte y la imaginación a su valor moral, pensarlas puramente como instrumentos, puede ser uno de los monstruos que revolotean en la obra maestra de Goya. En *Oliver Twist*, el señor Brownlow le dice a Oliver, quien está abrumado por el gran número de libros en su casa: “Los leerás, si te portas bien.” Aun Dickens, supuestamente el más edificante de nuestros autores, no pudo obligarse a sí mismo a escribir: “Te portarás bien, si los lees” (Dickens, 1897, p. 118). Las recompensas de las artes y las humanidades son las artes y las humanidades. Con un giro apropiadamente irónico, llegamos a un “socratismo estético” que es completamente diferente de la perspectiva que Nietzsche denunció en *El nacimiento de la tragedia* por identificar la belleza con la bondad y la inteligibilidad: tal como Sócrates demostró que la virtud consiste en su propia persecución, ahora podemos ver que la promesa de la felicidad es la felicidad misma.





Figura 1. Francisco Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1799. Grabado. Publicado en la serie *Los Caprichos*, Fundación Juan March, Madrid.



Figura 2. Francisco Goya. *Tú que no puedes*. Grabado. En *Los Caprichos*.



Figura 3. Francisco Goya. *Si quebró el Cántaro*, 1799. Grabado. En *Los Caprichos*.

Referencias

- Bourdieu, Pierre (1948). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trad. Richard Nice. Cambridge, Mass.
- Brown, John (1856). *Estimate of the Manners and Principles of Time*. In: Brewer, John (1856). *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*. New York, S.e.
- Clark, Kenneth, ed. (1964). *John Ruskin: Selected Writings*. London.
- Coledrige, Samuel T. (1856). *Seven Letters on Shakespeare and Milton*. London, S.e.
- Dickens, Charles (1897). *Oliver Twist*. London: Ed. Andrew Lang.
- Halle, David (1993). *Inside Culture: Art and Class in the American Home*. Chicago, S.e.
- Isenberg, Arnold (1973). Critical Communication. In: *Aesthetics and the Theory of Criticism: Selected Essays of Arnold Isenberg*. Chicago: Ed. Willian Callaghan, et al.
- Kant, Immanuel (1951). *Critique of Judgement*, trad. por J. H. Bernard. New York, S.e.
- Licht, Fred. Goya and David: Conflicting Paths to enlightenment Morality. En: Pérez, Alfonso & Sayre, Eleanor (1989). *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Boston
- Nehamas, Alexander (2001). *The slepp of reason produces monsters*. In: *Representations*, No. 74. Filosofías en el tiempo. California University. Primavera. Páginas 37-54. Tomado el 22/07/2008, de: <http://www.jstor.org/stable/3176048>
- Nietzsche, Friedrich (1968). *Twilight of the Idols*. In: *The Portable Nietzsche*, trad. Walter Kaufman. New York, S.e.
- Nussbaum, Martha (1998). Exactly and Responsibly: A Defence of Ethical Criticism. In: *Philosophy and Literature*. S.e.
- Pérez, Alfonso & Gallego, Julián (1955). *Goya: The Complete Etchings and Lithographs*. Traducción al inglés por David Robinson Edwards y Janifer Wakelyn. Munich.
- & Sayre, Eleanor (1989). *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Boston.
- Prynne, Henry (1633). *Histriomatrix*. In: Barish, Jonas (1981). *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley, S.e.
- Rorty, Richard (1996). Duties to the Self and to Others: Comments on a Paper by Alexander Nehamas. In: *Salmagundi* 111 (Verano): 59-60.
- Rosand, David (1989). Introduction of *Graphic Evolutions: The Print Series of Francisco Goya*. New York. In: Tomlison, Janis (1989).
- Sheppard, Ann (1987). *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*. New York, S.e.
- Stendhal [M.H.Beyle] (1919). *Rome, Naples and Florence*. Paris, S.e.
- (1926). *De l'amour*. Cap. 17. París, S.e.
- Tomlison, Janis (1989). *Graphic Evolutions: The Print Series of Francisco Goya*. New York, S.e.
- Verdelle, A.J. (1999). *Six Prayers*. Universidad de Princeton. EEUU, S.e.
- Wilde, Oscar (1948). The Critic as Artist. In: *The Works of Oscar Wilde*. London: ed. G. F. Maine.
- Williams, Gwyn (S.f). *Goya and the Impossible Revolution*. S.e.
- Nehamas "The Returno of the Beautiful: Morality, Pleasure, and the Value of Uncertainty," (Nehamas, 2000, p. 393-403).