

COMPRESION INTERCULTURAL Y ARTE

FRANCIS BERENSON

Quiero examinar dos tesis opuestas acerca de la posibilidad de comprender el arte de otras culturas:

1. La tesis según la cual hay una dificultad inherente e insuperable en la comprensión del arte de las culturas distintas de la propia. Esta tesis nace de la creencia de que, puesto que el arte es la expresión de significados y sentimientos que pertenecen a esa cultura, el observador externo no puede ni siquiera empezar a comprender tal arte en cuanto que lo que expresa está fuera de su experiencia.

2. La tesis clásica según la cual el arte es único al ser un "lenguaje" universal; tesis defendida por la noción de Kant de una comunidad del gusto y por la de Hegel de un espíritu universal.

Puesto que el concepto de cultura es notoriamente huido, quisiera especificar que lo usaré en su sentido moderno, tal como es desarrollado en los siglos XVIII y XIX, para significar el estilo total de vida, material, intelectual y espiritual, de un pueblo dado.

La primera consecuencia importante de la visión de las culturas como algo aislado en el espacio y en el tiempo es el énfasis reciente en el relativismo cultural, del que hay dos versiones fundamentales: el relativismo duro y el blando. Los relativistas duros mantienen que las creencias, las prácticas sociales y la conducta que tienen sus raíces en culturas distintas de la propia pueden comprenderse y analizarse exclusivamente por medio de *conceptos* empleados dentro de tales culturas y por tanto están involucrados esquemas conceptuales diferentes de los nuestros; los *standard* de verdad, de racionalidad, de una conducta recta y la expresión de todos ellos en el arte son, por tanto, inaccesibles a los miembros de nuestra propia cultura porque son siempre relativos a los sistemas particulares de pensamiento.

Las discusiones más recientes acerca del relativismo¹ confluyen de diversos modos en intentar exponer o rescatar el relativismo de la acusación de autocontradicción, a la par que aceptan, quizá sólo en apariencia, sus postulados centrales respecto de los diferentes esquemas conceptuales, etc. Con otras palabras, los filósofos se han concentrado más en la exposición de las contradicciones en las *afirmaciones* de la imposibilidad de realizar juicios y valoraciones *que resulta* del relativismo, que en la puesta en cuestión de la tesis central según la cual todo conocimiento es relativo a las culturas dadas.

No quiero discutir los respectivos méritos o deméritos de los argumentos mencionados antes. Mi propósito es meramente bosquejar el tipo de cuestiones filosóficas que se suscitan en este contexto; cuestiones que no parecen atrapar lo que para mí es la cruz del problema: ¿por qué debería uno inclinarse a aceptar cualquier versión del relativismo que se fundamente en la acentuación de los diferentes marcos conceptuales y, en consecuencia, en los diferentes sistemas de pensamiento? ¿Por qué no preguntar si tales afirmaciones tienen sentido?

Las afirmaciones del relativismo pueden interpretarse de dos modos: si la cuestión es meramente que llegamos a comprender algo por medio de las disposiciones y *standards* que tenemos en cuanto miembros de la sociedad a la que pertenecemos, entonces es tanto una tautología como una trivialidad. Nosotros no podemos salir de nuestra piel en ninguna de nuestras actividades, pensamientos o juicios, que permiten, por supuesto, amplias diferencias individuales. Pero si se pretende que el relativismo significa que todos nosotros estamos atrapados en nuestra comprensión de y en las respuestas a los otros, adquirida exclusivamente a partir de nuestra propia sociedad, como en cajas perfectamente cerradas, entonces puede mostrarse que la teoría es falsa porque es contraria a los hechos. Llevada a su conclusión lógica, supone que debemos aceptar que las personas de otras culturas suscitan problemas similares a los que nos presentan los hombrecitos verdes de Marte; que ellos no comparten nuestra forma de vida, sea cual sea la fuerza de "nuestra" en este contexto. La conclusión inevitable de

¹ WILLIAMS, B., *Morality: an Introduction to Ethics*, Harper, New York 1972; Id., *The Truth of relativism* en "Proceedings of Aristotelian Society" (1974-5), pp. 215-28; MEILAND, J., *Bernard Williams' relativism* en "Mind" 88, pp. 258-60.

esta versión del relativismo es que, en la medida en que hay diferentes esquemas conceptuales involucrados en las diferentes culturas, aparece como consecuencia un cierto tipo de conocimiento distinto y, por ello, diferentes sistemas de pensamiento y diferentes modos de comprender. Por tanto, aparecen dificultades insuperables en la comprensión transcultural y, en consecuencia, en la posibilidad de hacer cualquier tipo de juicios, por no mencionar los juicios estéticos. Además, en esta interpretación, nuestro respeto por las personas de otras culturas implica no adoptar nunca una posición crítica y no intentar juzgar nunca. Lo que se pasa completamente por alto en esta posición es que posiblemente no podemos respetar algo que no podemos comprender. La noción de respeto por las personas, tal como es invocada en este contexto, está completamente mal entendida. El producto final es un tipo de aislacionismo, una ceguera moral, intelectual, estética y emocional autoimpuesta, todo lo cual lleva finalmente a defender un camino que no es, y que nunca podría ser recorrido.

Por contraste, el relativismo débil, mientras que todavía acepta la existencia de diferentes sistemas de pensamiento y comprensión, intenta dar un tratamiento del *background* cultural diferente de la otra persona con sus normas prescritas, creencias compartidas, etc, antes de realizar un juicio sobre su conducta. El o la relativista débil se pondría a sí mismo en la piel de otro, o empatizaría, en sus intentos para ver qué era lo que estaba realizando el otro mientras estaba siendo examinado con un entusiasmo o disgusto o indignación *que hundían sus raíces en la propia cultura*.

El relativismo débil puede rechazarse con mucha facilidad si, como antes, se hace depender la comprensión de las otras culturas de la empatía.

Históricamente, el concepto de empatía nace del uso griego de "Empatheia" y fue usado originalmente en un contexto estético. Una definición suya es: "La capacidad de entrar en la personalidad de otro y experimentar imaginativamente sus experiencias". El análisis de la palabra griega "Em-pathos" traduce literalmente a "In-feeling" y al alemán "Ein-fühlung" en "Ein" (en) y "fühlung" (sentir).

La empatía, por tanto, implica la idea de ponerse uno en el lugar de otro. Pero, ¿qué significa esto exactamente? Hay al menos dos modos en que esto puede realizarse:

1. Ponerme a mí mismo en su lugar puede entenderse como equivalente a comprender cómo me sentiría yo en su lugar o situación.

2. Ponerme a mí mismo en su lugar puede entenderse también como tratar de comprender como se siente él en la situación en la que se encuentra.

La primera alternativa no implica necesariamente una comprensión real de la persona en cuestión; como mucho, implica solamente una cierta comprensión de la situación misma y de lo que serían mis reacciones o sentimientos respecto de ella. Esto permite la posibilidad de que sean muy distintas a las del sujeto.

La segunda alternativa no funciona como una condición para la comprensión porque presupone demasiado. Debo haber tenido ya una comprensión muy real de la persona en cuestión para que yo sea capaz de hacerme él, como si dijéramos. Debo saber y comprender ya qué es ser él, el sujeto, antes de que yo pueda experimentar satisfactoriamente su situación como suya. Esto es una habilidad importante dentro de una relación personal real que nos capacita para alcanzar todavía ulteriores apreciaciones de las experiencias de otro, pero es, sin duda, el producto final de una comprensión ya existente, no su condición. Presupone lo que se supone que realiza².

En la medida en que podemos hablar legítimamente del conocimiento como de ligado de alguna manera a la cultura, podemos hacerlo con provecho en términos de interés de varias culturas. No menciono aquí "interés" en el sentido de Habermas porque debo confesar que no puedo compartir su concepción de "interés constitutivo" y su relación a su análisis de las categorías de interacción, trabajo y dominio. Quiero decir simplemente que las diferentes culturas sabrán más acerca de unas áreas particulares de conocimiento que de otras. Las culturas en las que la tecnología está altamente desarrollada serán expertas, obviamente, en el tipo de conocimiento que nace de sus intereses predominantes. Las culturas que viven constantemente con los problemas de, digamos, escasez de agua sabrán más acerca de los sistemas de irrigación y su interés predominante, que nace de sus particulares necesidades, incitará el desarrollo del conocimiento en este campo particular.

² Para una discusión detallada de este tópico, véase BERENSON, F., *Understanding Persons*, Harvester Press y St. Martin Press, Londres y Nueva York 1981.

Este es sólo un ejemplo muy sencillo del papel del interés y su influencia en el conocimiento. Ninguna cultura tiene un interés simple omnicomprendido, como mi ejemplo puede inintencionalmente suponer, sino más bien una compleja, interrelacionada estructura de intereses que surgen de unas especiales condiciones culturales. Tomar el conocimiento como ligado a la cultura en este sentido hace al "interés", no al "conocimiento", relativo y este tipo de relativismo es bastante incontrovertible; no requiere ninguna idea de esquemas conceptuales diferentes distintos ni nada vagamente similar. La dirección que este tipo de énfasis ofrece está en la línea de la posibilidad de aprender acerca de las condiciones, intereses o preocupaciones de otra gente, que llega a ser no problemática si se compara con el lógicamente imposible aprendizaje para los relativismos duro o débil, que niegan que el conocimiento sea objetivo.

Que los planteamientos anteriores son, para decir lo mínimo, planteamientos que inducen fuertemente a confusión, es convincentemente mostrado por Mary Midgley³:

"...Nuestra propia sociedad ... es una selva fértil de influencias diferentes -griega, judía, romana, escandinava, celta- en la que se están vertiendo todavía influencias ulteriores -americana, india, japonesa, jamaicana, etc-. Si pensamos por un momento en esta historia, podemos ver que la ... imagen de culturas separadas e inmezclables es bastante irreal. El mundo no ha sido nunca así; no podría nunca ser así ... Excepto las más pequeñas y remotas, *todas* las culturas se han formado a partir de muchas fuentes. Todas tienen el problema de asimilar y digerir cosas que, al principio, no comprenden. Todas están enfrentadas a la elección entre aprender algo del desafío o, alternativamente, de negarse a aprender y, en lugar de ello, combatirlo estúpidamente".

El salto del relativismo en general al relativismo en arte es muy corto. Si el arte es una expresión de la cultura, como se mantiene generalmente, entonces de una tesis relativista se sigue que somos incapaces de comprender el arte de otras culturas. Esto me lleva directamente a la influyente Teoría Institucional del Arte. Los

³ MIDGLEY, M., *Trying out one's New Sword*, Broadcast on BBC, publicado en *The Listener*, 15 de diciembre de 1977.

principales exponentes de tal teoría son Georges Dickie⁴ y Arthur Danto⁵. La teoría institucional del arte se preocupa en gran medida de los procedimientos *dentro* de una sociedad dada, de una cultura dada, que confieren el estatuto de obra de arte a un artefacto. Esto puede aclararse mediante un ejemplo. Dickie habla de una pintura de Betsie, un chimpancé, y mantiene que la cuestión de si tal pintura de Betsie es arte depende de que se haga con ella. Así, si fuera exhibida en un museo de historia natural, no sería arte pero si fuera exhibida en una Galería de Arte, entonces es una obra de arte porque la institución apropiada le ha conferido el estatuto de obra de arte al exhibirla.

Las obras de arte llegan a ser obras de arte por mor de convenciones socioculturales, incluyendo las convenciones que gobiernan el uso del lenguaje en la comunicación y nos capacitan para realizar juicios acerca de las obras de arte. El arte es, pues, esencialmente institucional. Esto no significa necesariamente que haya "*institutions-tokens*" que correspondan a todas estas etiquetas (algunas instituciones específicas como el Old Vic) sino que escribir teatro o poesía, pintar, componer música o esculpir son prácticas *sociales* reconocidas; reconocidas en el sentido de que hay procedimientos sociales establecidos para conferir el estatuto de obras de arte a los productos de estas prácticas.

Se ha escrito mucho acerca de esta importante teoría y se han ofrecido abundantes críticas. No me propongo discutir la variedad de cuestiones complejas que nacen de ella como tales. En lugar de eso, quiero suscitar algunos problemas en torno a la última formulación de tal teoría por parte de Joe Margolis en su conocido artículo "Works of art as physically embodied and cultural emergent entities"⁶. Este artículo plantea cuestiones particularmente interesantes en torno a la posibilidad de comprender el arte de otras culturas. Estableceré en primer lugar brevemente su tesis y luego sugeriré una línea de pensamiento que, espero, dará lugar a una respuesta a la cuestión original de si tal comprensión es posible.

⁴ DICKIE, G., *What is art* en MOGENSEN, A., (ed.), *Culture and Art*. Eclipse Books, New York Humanity Press, Nueva York 1976, pp. 21-32.

⁵ DANTO, A., *The Artworld* en *Id.*, pp. 9-20.

⁶ MARGOLIS, J., *Works of art as physically embodied and culturally emergent entities* en "British Journal of Aesthetics" 14/3 (1974), pp. 187-96.

Margolis mantiene que cualquier obra de arte consta de dos aspectos interrelacionados: incorporación y emergencia. Las obras de arte y las personas están *encarnadas* (*embodied*) en cuerpos físicos y, además, son también *entidades culturales emergentes*. Como entidades emergentes, exhiben propiedades emergentes. Estar encarnado en un objeto no es ser idéntico con él.

Margolis da un ejemplo de esta distinción:

"Por tanto, el *David* de Miguel Angel puede ser identificado y designado como una escultura encarnada en un bloque particular de mármol; ... Los objetos físicos tienen la ventaja de ser identificables con solo términos extensionales: al bloque de mármol en el que el *David* está encarnado pueden adscribirse válidamente propiedades sin tener en cuenta la descripción bajo la cual es identificado; ... los objetos físicos tienen todas las propiedades que tienen, *qua* objetos físicos, independientemente de cualquier consideración cultural e incluso independientemente de la existencia de cualquier cultura; ... Pero todo esto no es verdad de las entidades culturalmente emergentes y de aquí que no sea verdad de las obras de arte (o de las personas o incluso de las acciones adscritas a las personas)..."⁷

De este modo, la referencia a los objetos físicos es extensional al ser independiente de los contextos; y la referencia a las obras de arte es intensional, al depender de las asunciones contextuales de las culturas particulares"⁸.

En este punto alcanzamos una afirmación inequívoca del relativismo institucional:

"...una obra de arte puede identificarse como tal *sólo relativamente* a una cultura que la soporta con respecto a las tradiciones de las que ella realmente consta"⁹.

"... Las obras de arte son identificadas intensionalmente *de modo relativo a contextos culturales* en los que puede decirse que

⁷ *Id.*, pp. 187-9.

⁸ *Id.*, pp. 191-2.

⁹ *Id.*, p. 193. (La cursiva es mía)

se encarna en un medio físico; ... las caracterizaciones y valoraciones de la obra son relativas ..."10

Finalmente, Margolis afirma, de pasada, que tratamos las obras de arte y las personas como entidades de clase similar, pero no le interesa desarrollar esta analogía. Considero que las implicaciones de esta analogía son de enorme importancia particularmente en las áreas en las que la amenaza del relativismo causa mayor preocupación. Estas implicaciones, en consecuencia, merecen una atención más detenida.

Tal y como lo veo, el artículo de Margolis suscita dos importantes cuestiones que deben contestarse.

1. Si la relatividad ligada a la cultura que entra en la comprensión de las obras de arte es de un tipo que necesariamente impide la comprensión. Con otras palabras, necesitamos responder primero a la pregunta de si las culturas son notable y relevantemente diversas o si la verdad y la lógica, esto es la racionalidad misma, es cultura dependiente y relativa respecto de otro evasivo y misterioso sistema.

2. Qué está implicado exactamente en sus dos niveles de comprensión: el extensional y el intensional, distinción que lleva a la analogía entre personas y obras de arte.

Primeramente, entonces, veamos qué se sigue de la afirmación de Margolis de que "una obra de arte puede identificarse como tal sólo en relación con una cultura sustentante". Esta afirmación representa una forma muy extrema de la Teoría Institucional del Arte; otras formas, menos extremas, mantienen también que la evaluación y apreciación crítica sólo tienen sentido dentro de aquellas sociedades en que radican los patrones y modos de respuesta.

Se sigue de todas las versiones de esta teoría que sólo podemos entender el arte de otras culturas desde el interior de el marco estético de nuestra propia sociedad. Esto conlleva observar cómo los miembros de una sociedad dada responden a sus obras de arte, y luego alcanzar "objetivamente" algunas conclusiones que, por supuesto, estarán limitadas al marco del propio observador. Por

¹⁰ *Id.*, p. 194. (La cursiva es mía)

contraposición, y absurdamente, se sigue que si un extranjero que, de alguna manera, ha logrado con éxito llegar a estar implicado en una sociedad dada hasta el punto de que, con el tiempo, se convierte en la suya propia, no podría explicar esta comprensión nuevamente adquirida a los miembros de su cultura original, en razón de las particulares normas del lenguaje y esquemas conceptuales enlazados con las convenciones de una cultura dada. Obviamente no es este el caso. Se podría objetar que tenemos grandes dificultades, por ejemplo, con la música de la India o de Oriente Medio; podría ser así, pero las dificultades son *del mismo tipo* que aquellas que uno encuentra en una primera audición de Schönberg o de Alban Berg. Uno tiene que bregar con ello con el fin de entenderlo, sin garantías de éxito. Se necesita aprender algo acerca del sistema dodecafónico y acerca de lo que tal música está tratando de alcanzar, cómo y por qué difiere de la música clásica, por qué es erróneo oírlo en líneas melódicas, etc.

Las mismas consideraciones se aplican a otros tipos de arte. En el primer contacto con el arte Griego o Arabe en su entorno natural, al margen de dificultades de experimentación, el impacto es tan poderoso como para casi desafiar a la descripción. La norma del arte musulmán de que no debe haber representaciones de criaturas vivas, una vez más, no es difícil de entender, ni es del caso que la norma ha sido y es ocasionalmente rota. Se podría objetar de nuevo que hay ejemplos de arte, por ejemplo, algún arte africano o brasileño en el cual los colores brillantes predominan en combinaciones que nosotros encontramos vulgares o toscas. Aparte de las consideraciones, de gran importancia, acerca de la luz en aquellos lugares, que tiene efectos drásticos en las combinaciones cromáticas, que este modo de crítica artística general precisamente no hará. La sala del Trono del Pavo Real del último Shah de Irán es un buen ejemplo. La sala del trono tiene, a lo largo de sus dos paredes, vitrinas que muestran regalos de diversos jefes de estado. El más feo y vulgar, con diferencia, es un barco de bronce con un reloj encajado en sus entrañas. Este regalo fue ofrecido por la Reina Victoria. Sobra todo otro comentario, según creo.

Carl Schnaase¹¹, el famoso historiador del arte, escribía ya en 1843:

"...el arte de cualquier época es tanto el más completo como la más fidedigna expresión del espíritu nacional en cuestión, es algo así como un jeroglífico ... en el cual la secreta esencia de la nación se declara a sí misma, oculta, verdaderamente, oscura a primera vista pero plenamente y sin ambigüedad para aquellos que hacen el esfuerzo de leer estos signos."

El esfuerzo, a veces formidable y perseverante, es necesario para entender cualquier arte desconocido. Nuestros esfuerzos pueden conducirnos a menudo a extraviarnos. Pero, como dice Kierkegaard las ideas falsas se refutan a sí mismas en la experiencia, y si la resisten, conducen a una desintegración de la personalidad, en lugar de a su unificación. Este punto también es importante en nuestros intentos de comprender tanto otras culturas como la nuestra. Si nuestros intentos de comprensión son inadecuados o están desorientados, conducen entonces a un modo de desintegración que se manifiesta en un rompecabezas negativo, donde, por último, cualquier posibilidad de comprensión se escapa a nuestro alcance.

En respuesta a nuestra primera pregunta, por tanto, podemos decir que la pretensión de Margolis de que la comprensión es culturalmente dependiente, relativa a algunos esquivos marcos de racionalidad, puede mostrarse como falsa, porque es contraria a los hechos. Diversidad cultural no implica aislamiento cultural.

Volvemos ahora sobre la comprensión extensiva e intensiva. Para Margolis, éstas se dirigen respectivamente a la *encarnación*, lo físico, el cuerpo (material) independiente del contexto que contiene la obra de arte o las personas, y a la *emergencia*, que contiene expresiones de sentimientos y emociones originales a una cultura dada, y así "emergencia" introduce la noción de lo que una obra de arte significa para los miembros de una cultura dada en relación con su contexto cultural o institucional.

La noción de Margolis de encarnación parece tener una aplicación clara cuando se trata de escultura, arquitectura o pintura, pero no es en nada obvio qué podría servir de equivalente al blo-

¹¹ C. SCHNAASE. *Geschichte der Bildenden Künste 1*. Leipzig, 1843

que de mármol en el que está encarnado el *David*, para el caso de la música, la literatura y la danza. Si, en el caso de la música, tomamos la encarnación por las marcas en el papel, como sugiere Margolis, entonces tenemos el mismo tipo de encarnación para la música y para la literatura. Tal vez ésta, en sí misma, no es una objeción seria, pero no está nada claro que las marcas en el papel son lo que encarna la música, porque los ritmos (tiempo) son parte esencial de la música. Es muy difícil decidir aquí cuál es el cuerpo físico o el material. Similares dificultades se ofrecen en el caso de la danza. El cuerpo humano no es lo que encarna *exclusivamente* la danza porque, una vez más, también está implicado, cuando menos, el ritmo. Incluso en el caso del bloque de piedra en que está encarnado el *David*, no podemos decir que la identificación de la piedra es contextualmente libre, porque es un *tipo* particular de mármol el que fue elegido para encarnar al *David*, fue elegido con el *David* en mente. Una piedra cualquiera no hubiese sido trabajada por Miguel Angel; su decisión fue una decisión estética. Margolis dice que los objetos físicos tienen propiedades físicas *qua* objetos físicos, y son, en consecuencia, contextualmente libres. Pero las marcas físicas en el papel tienen ciertas características físicas (formas) que son únicamente comprensibles, identificables y describibles dentro del contexto de la música o del lenguaje escrito de la novela.

Tanto para la emergencia como para la comprensión, decimos, la música de cualquier cultura incluye ciertas capacidades para la experiencia que son *sui generis* en un sentido importante. Aunque la comprensión no es el mismo estado mental en todos los casos. La emergencia necesita lo que yo llamo "comprensión personal", la cual es decisiva para la relación correcta de uno con la obra de arte, y que depende de la capacidad para hacerse consciente de la obra de arte de una determinada manera. Es innegable que las prácticas están constituidas parcialmente, incluso en sus diferentes grados, por lo que cierta gente piensa y siente acerca de ellas. Para descubrirlo nos enfrentamos a la dificultad de traducir entre los respectivos pensamientos y sentimientos del sujeto y del observador, y esto es de capital importancia para el tipo de comprensión de otro que puede alcanzarse, tanto transculturalmente como en el interior de la propia cultura.

Cuando al contemplar una obra de arte necesitamos descubrir qué significan realmente los términos que usan los nativos al ha-

blar de arte y qué papel juegan estos términos dentro de su propia cultura o, en general, de su experiencia, necesitamos entender algo de las personas de las que proceden las obras. Necesitamos ser conscientes del peligro de etnocentrismo y egocentrismo en cualquier forma de comprensión, en cualquier modo de interpretación, especialmente de la que sólo se basa en la observación. Las experiencias escrutadas, explicadas o descritas en los propios términos del observador pueden suponer poca o ninguna relación a la experiencia del sujeto. Este punto está relacionado también con mi discusión anterior sobre la empatía.

En este momento una mera analogía entre obras de arte sufre una transformación dramática. Debemos ahora introducir el tema de la Filosofía de las personas para ofrecer un tratamiento de cómo debe ser entendido este tipo de significado subjetivo. La insistencia en los métodos de observación e interpretación de prácticas diversas, sobre el supuesto de que tal método garantiza la objetividad, crea dificultades insuperables para comprender a las personas y cómo sienten las cosas que son importantes para ellas.

En un cierto nivel de comprensión, nos introducimos en el tema de la comprensión personal en general y de qué significan las obras de arte para los individuos en particular. Esto supone una comprensión de los tipos de sentimientos, emociones y compromisos que juegan un papel crucial en la experiencia estética. Por ejemplo, necesitamos comprender algo de los sentimientos religiosos que son parte integrante de la danza derviche y del completo abandono emocional e intelectual a la plegaria y la comunión con Dios. La danza folklórica griega implica también mucho más que un puro disfrute. Es una expresión visual, profundamente emocional, del muy complejo carácter griego que requiere una comprensión compleja de la vida histórica y emocional de las personas implicadas. Este tipo de comprensión no puede conseguirse únicamente mediante la observación. Para comprender algo de lo que una particular obra de arte significa para una persona que pertenece a una cultura dada, necesitamos comprender algo de tal persona. Por eso, en lugar de una mera analogía, descubrimos una dependencia conceptual de la comprensión de las experiencias estéticas particulares respecto de la comprensión de las personas. Esto implica tener cierta idea de lo que tal persona haría o pensaría en diferentes situaciones, del mismo modo que uno sabe a menudo qué hará el músico (compositor) a continuación.

Es importante advertir lo que se sigue de esta relación; comprender una obra de arte depende de comprender algo del artista. En nuestra propia cultura eso exige comprender algo del *background* artístico del que procede la obra, por ejemplo, El Greco y su expresión religiosa, Duchamp y sus declaraciones antiartísticas, la tradición clásica o, para mencionarlo de nuevo, la escala dodecafónica de Schönberg, la noción de pautas de sonido como opuesta a la de línea melódica, etc. Transculturalmente, ésto significa que para comprender el arte de una cultura particular necesitamos comprender algo de la gente que lo crea y de sus sentimientos. Como ya se ha mencionado, necesitamos también comprender por qué los seres vivos no se representan en el arte musulmán y, después, juzgarlo y apreciarlo conforme a las categorías correctas; por ejemplo, como resultado de esta norma, descubrimos modelos geométricos muy desarrollados e intrincados, a menudo muy delicados, y la poderosa concepción de dibujos entrelazados de arabescos en pintura y escultura que han sido llevados a la música y danzas occidentales tan exitosamente. Un aspecto importante del arte es que tales transferencias y desarrollos son posibles. El impulso creativo es exclusivamente humano y, por tanto, universal. Tal es el atractivo que tiene el arte. Cualquier dificultad que surja sobre la comprensión es, por tanto, también universal, no cultural, como se dice, de algún modo misterioso.

Dado este crucial y común punto de partida, la comprensión puede realizarse en varios niveles; podemos ahora encarar cualquier dificultad que se presente porque:

1. Dejan de ser misterios y
2. ahora son vistas como dificultades de otro tipo.

Podemos hablar ahora en términos de comprensión de en qué consiste una realidad particular, en términos de qué implicaciones tiene tal comprensión en la vida de las personas que son también miembros de la sociedad; de qué significa una actividad dada para el agente, su respuesta emocional y su percepción de las cualidades especiales y significados en la obra de arte. Sólo en las relaciones personales recíprocas tienen ocasión de manifestarse plena y espontáneamente los aspectos subjetivos de la vida de una persona.

Las actitudes, propósitos y respuestas recíprocas que se manifiestan *naturalmente* son aquí de crucial importancia. Y esto es lo que se echa en falta en los casos de conocimiento por observación. La cuestión no es que no podamos llegar a conocer el aspecto sub-

jetivo de una persona por observación, sino más bien que la comprensión resultante es limitada y cualitativamente diferente. No tenemos experiencia del desarrollo recíproco de la comprensión ni tenemos los medios para verificar si nuestra comprensión es correcta. Sólo a nivel personal, como resultado de una interacción mantenida, de tiempo y actividades compartidas, se reconoce y corrige la comprensión errónea. Esta comprensión es exactamente lo que no puede alcanzarse mediante la mera observación, un método que resulta de una obsesión descaminada por una supuesta objetividad.

Podría continuarse la multiplicación de ejemplos pero mi objetivo primordial era sacar a la luz lo que creo que es el fenómeno más importante que suele ocurrir cada vez que hablamos de culturas distintas a la nuestra. Parece que estamos *buscando* misterios y dificultades en lugar de usar criterios familiares y cotidianos para evaluar situaciones. Existe un prejuicio sobre las dificultades de la comprensión, innecesario en la mayor parte de los casos, que tiene funestas consecuencias.

La cuestión relevante que surgía de la controversia sobre el documental televisivo *La muerte de una princesa* era que, en las discusiones entre los entrevistadores y la gente de Arabia Saudí implicada en el caso, no había ninguna particular dificultad respecto de los criterios de racionalidad, como fue ampliamente demostrado por las justificaciones ofrecidas. La dificultad surgía de las diferentes ideas sobre el castigo adecuado para las diferentes transgresiones, problema que puede encontrarse en nuestra propia cultura. Con otras palabras, el resultado de este debate concreto fue mostrar que comprender todo no implica necesariamente perdonar todo. Los criterios usados por ambas partes eran familiares, criterios objetivos; familiares en el sentido de que nacían de un esquema conceptual compartido. Sin esta condición previa, las discusiones no hubieran sido posibles en absoluto. Algunas actitudes nos pueden resultar erróneas, bárbaras, injuriosas, frustrantes o difíciles de aceptar, pero tales reacciones por nuestra parte son posibles sólo como *un resultado* de nuestra comprensión de lo que está implicado.

Puesto que algo inteligible lo es en virtud de ciertas reglas (me refiero aquí al tratamiento de Wittgenstein de la objetividad), entonces tales reglas pueden descubrirse, como mínimo, en principio, por otras culturas, que como hablantes de un lenguaje tienen

también familiaridad con la noción de regla. Yo he argumentado, en efecto, que existe una confusión importante en el tema de la comprensión intercultural porque confundimos constantemente la comprensión de algo con la muy diferente noción de aprobación de ciertas prácticas. Mi último ejemplo ilustra este punto.

En la medida en que el arte es sin duda una expresión de la experiencia que nace de un estilo de vida y de las emociones humanas, cualquier comprensión de él debe implicar necesariamente alguna comprensión de tal particular estilo de vida; comprensión de qué áreas particulares dentro de un *espectro objetivo* de áreas de conocimiento, una sociedad dada o una persona dada encuentra importante. La comprensión de algo, en absoluto, nunca es fácil y requiere un cierto compromiso y un duro esfuerzo. Hay suficientes problemas sobre la comprensión de las otras personas y sobre la comprensión de las expresiones de sus experiencias en el arte, sea dentro de una cultura o sea transculturalmente, sin necesidad de añadir misterios gratuitos a este campo complejo. He tratado en estas páginas de argumentar en defensa de que exorcicemos este fantasma concreto.

