

Origen y alcance de las ideas estéticas de Peirce: el arte en la América del siglo XIX

Sara Barrena
(Universidad de Navarra)
sbarrena@unav.es

De formación eminentemente científica, Charles S. Peirce conjugaba sus actividades de investigación con un profundo interés por la lógica y la filosofía. A primera vista puede parecer que los intereses de Peirce estaban muy alejados de la estética y el arte. Sin embargo, no es así. Un estudio más profundo muestra que Peirce estuvo siempre interesado en explicar los procesos que llevaban al ser humano a producir nuevo conocimiento en cualquier ámbito, incluido el artístico. En 1892 escribe que una de las preguntas más interesantes es cómo crecen las cosas, no solo en cada división de la ciencia sino también en el desarrollo del arte (*MS 1277*). En el intento de responder a esa pregunta Peirce dejó importantes pistas sobre la creación humana, sobre el arte y sobre el papel que juega la belleza en nuestra vida.

He emprendido en estos últimos años la tarea de explorar las conexiones biográficas y teóricas de Peirce con la estética, y de analizar aquello que tiene que decir sobre el fenómeno artístico. No cabe duda de que los cinco viajes que Peirce realizó por Europa entre 1870 y 1883 constituyen una fuente nada desdeñable a la hora de explicar la génesis de sus principales ideas estéticas. Lo que Peirce vio y aprendió allí influyó en su manera de concebir el arte. Pero existen también otros elementos biográficos destacables, como pueden ser sus primeras lecturas —la carrera filosófica de Peirce comenzó leyendo a Schiller (*Aesthetische Briefe*)— o el giro que dio el pensamiento peirceano alrededor del cambio de siglo. Diversas experiencias personales influyen en esa época en su manera de pensar, tomando un renovado interés en sus últimos años por las cuestiones éticas y estéticas.

Esos factores han sido estudiados en otro lugar¹. Quiero centrarme ahora en el ambiente cultural y artístico de la América de la época. Si la influencia europea es importante, no lo es menos el entorno en el que se desarrolló la infancia y juventud de Peirce, es decir, la noción de arte que había a su alrededor, aquellas concepciones artísticas en las que estaba inmerso y de las que bebió. La noción de arte y los movimientos artísticos que predominaban en la América del siglo XIX constituyen el *background* en el que transcurre la formación y una importante etapa de la vida de Peirce, un caldo de cultivo del que nacerán algunas características de la estética peirceana. Como sus artistas contemporáneos americanos, Peirce buscará una manera propia de resaltar la continuidad de ser humano y naturaleza, de cosmos, humanidad y arte.

Explicaré en primer lugar las características de las corrientes pictóricas de la América del siglo XIX, particularmente hasta la década de 1870. Me centraré a continuación en la cuestión del realismo y la falta de imaginación del arte de esa época,

¹ S. Barrena, *La belleza en C. S. Peirce: origen y alcance de sus ideas estéticas*, Eunsa, Pamplona, 2015.

frente a los que Peirce tratará de reaccionar y, para finalizar, haré algunas observaciones generales sobre el alcance de la estética peirceana.

1. Corrientes pictóricas: paisajismo y luminismo

Estados Unidos era en el siglo XIX un país joven, inmerso en el proceso de definir su identidad. Lo que a veces se ha visto como un nacionalismo americano propio de aquella época, no es en el fondo sino un intento de definirse y de buscar unas raíces que permitieran al país tener una posición propia frente a una Europa marcada fuertemente por una historia de siglos. Como expresaba James Russell Lowell, amigo de Peirce, los americanos se sentían en inferioridad respecto a Europa:

En todo lo que concierne a la estética los europeos nos llevan una inmensa ventaja. Ellos comienzan en un punto al que nosotros llegamos después de agotadores años, pues la literatura no está encerrada en libros, ni el arte en las galerías: ambos se adquieren mediante una absorción inconsciente a través de los poros más finos de la mente y el carácter en la atmósfera de la sociedad (Lowell, 1915, 136).

Naturaleza

La búsqueda de unas raíces propias que permitieran al país posicionarse frente a Europa marcó por tanto la vida cultural y artística estadounidense en el siglo XIX. Barbara Novak (Novak, 2007a) ha señalado cómo en esos esfuerzos por encontrar una identidad propia se acabaron sustituyendo las raíces históricas por la importancia que se concedía a la naturaleza, a los vastos paisajes que constituían uno de los mayores patrimonios de Estados Unidos y que podían marcar la diferencia frente a Europa. La naturaleza tenía en efecto una gran importancia en las manifestaciones artísticas. Se aprecia en literatura y filosofía y está presente de manera decisiva en las obras de Emerson, Thoreau o Whitman, y lo mismo sucede en la pintura, donde el paisajismo — la representación del paisaje en todas sus formas— constituye uno de los hechos artísticos más importantes. El paisaje americano se convierte así en el sustituto de una tradición nacional que faltaba. Las pinturas exploran la luz y las maravillas de la naturaleza, se llenan de contemplación y descubrimiento de lo natural y del espíritu americano de lucha y conquista. Destaca por ejemplo la denominada Hudson River School, con representantes como Thomas Cole (1801-1848), Frederic Edwin Church (1836-1900) y Albert Bierstadt (1830-1902), o el “luminismo” de John Frederick Kensset (1816-1872), Martin Johnson Heade (1819-1904) o Fitz Henry Lane (1804-1865).

Estas corrientes artísticas, que fueron especialmente importantes en Nueva Inglaterra y en el este de Estados Unidos, imperaban durante la infancia y la juventud de Peirce, por lo que pudieron influir en su formación y en sus nociones sobre el arte. Se trata de una pintura con gran precisión en los detalles y que juega con los impulsos sensitivos de la luz y del aire. Los paisajes aparecen muchas veces bajo intensas luces del amanecer o del crepúsculo, que muestran la grandiosidad y la belleza de parajes apenas explorados. El luminismo se caracteriza por la forma de pintar la luz, y por una nueva manera de ver y percibir el mundo. Ha sido definido como un realismo que va

más allá del mero realismo, ya que hay una luz que eleva el objeto y lo hace aún más intenso y visible en su realidad.

Existe una fuerte influencia del trascendentalismo americano en estas manifestaciones artísticas². Como en el famoso texto de Emerson, que se convierte en un ojo que lo ve todo hasta desaparecer y ser solo ese ojo por el que circula el universo³, los pintores paisajistas y luministas buscan la presencia del objeto sin estorbarla, haciéndola presente del modo más transparente posible, sin que el artista quede plasmado ni tenga más papel que el de intermediario entre el espectador y el objeto transportado de la forma más pura. Hay una poderosa presencia del objeto y una llamativa ausencia del pintor. Esa misma idea de fondo subyace a la afirmación que hace Peirce en 1885 de que al contemplar una pintura hay un momento en el que perdemos la consciencia de que no es la cosa, desapareciendo la distinción entre lo real y la copia (CP 3.362, 1885). Solo podría aplicarse este ejemplo a un arte como el luminista, que pretendía que el autor se hiciera invisible, donde hay un anonimato del artista para representar el objeto de la manera más real posible. El ejemplo de Peirce no es en absoluto casual. Responde por el contrario a una de las principales características de la pintura de la época: se buscaba en el arte lo que precisamente dice Peirce en su ejemplo. El arte era exitoso cuando actuaba sobre los sentidos del que lo contemplaba y le llevaba a creer que estaba mirando no un lienzo, sino la escena de la naturaleza real. Esa pretensión contrasta con otros estilos pictóricos como el impresionismo, donde el uso evidente de las pinceladas u otras técnicas nos llevan al yo del artista y a los materiales, y no al objeto como lo percibimos. Esas técnicas para expresar sensaciones harían, desde un punto de vista luminista, que se perdieran muchos detalles cualitativos y necesarios.

Sentido espiritual

Tanto la Hudson River School como el luminismo se caracterizan por la importancia de experimentar y plasmar la naturaleza, y también por la actitud religiosa del artista, que trata de identificarse con la dimensión sublime de esa naturaleza, con la magnificencia del paisaje, que se convierte en un espejo de Dios, algo de fuerte influencia trascendentalista. Podemos citar por ejemplo a Thoreau:

Nunca nos cansamos del drama de la puesta de sol. Salgo cada tarde y miro hacia el este un cuarto de hora antes del atardecer con curiosidad renovada (...). Todos los días se pinta y se enmarca un nuevo cuadro con aquellas luces que elige el Gran Artista, y después se retira, y cae la cortina (Thoreau, 1962, 319).

En la línea kantiana, los pintores americanos del siglo XIX otorgan la primacía a la belleza natural, conectándola con las dimensiones espirituales de la persona: “tomar un interés inmediato en la belleza de la naturaleza (no solo tener gusto para juzgarla) es siempre un signo distintivo de un alma buena” (Kant, 2007, 224), de un alma profunda y refinada. Así, los paisajistas americanos reconocen en esa naturaleza imponente una conexión con la creación, y directa o indirectamente con Dios.

² Puede encontrarse un maravilloso estudio de las relaciones entre trascendentalismo, Peirce y la pintura paisajística americana en Nicholas Guardiano, *Transcendentalist Aesthetics in Emerson, Peirce, and Nineteenth-Century American Landscape Painting*, Southern Illinois University Carbondale, 2014.

³ “De pie sobre la tierra desnuda, mi cabeza bañada por un aire despreocupado y levantada hacia el espacio infinito, todo egoísmo mezquino desaparece. Me convierto en un ojo transparente; no soy nada; lo veo todo; las corrientes del Ser Universal circulan a través de mí; soy una parte o parcela de Dios”. *Nature*, 1836, capítulo 1.

El espiritualismo estaba ampliamente extendido en la América de mediados del siglo XIX, y corrientes como la del Swedenborgianismo, que algunos de los artistas seguían, destacaban los aspectos espirituales de las cosas. Esa influencia se refleja también en el arte. Los paisajistas llevan a cabo una tarea religiosa, un diálogo con el infinito que está presente en la naturaleza y que ellos tratan a su vez de hacer presente en sus cuadros. “El plano se afirma mediante la misma palpabilidad de la luz, que se convierte en una pared, un término finito que con frecuencia en una paradoja luminista sugiere el infinito” (Novak, 2007a, 83). Les interesa la realidad de la naturaleza como una manifestación de Dios, con un profundo sentido espiritual.

Peirce es en este punto hijo de su tiempo. Podemos citar un texto en el que experimenta, como los pintores, la inmensidad de la naturaleza, y percibe a través de ella lo que hay de divino:

He tenido a veces ocasión de caminar por la noche, aproximadamente una milla, por un camino poco frecuentado, la mayor parte en campo abierto, sin ninguna casa a la vista. Las circunstancias no son favorables para un estudio riguroso, sino para una sosegada meditación. Si el cielo está claro miro a las estrellas en el silencio, pensando cómo cada aumento sucesivo de la apertura de un telescopio hace visibles a muchas más de ellas que todo lo que era visible antes. El hecho de que en los cielos no haya un rayo de luz muestra que hay muchos más cuerpos oscuros, digamos planetas, que soles. (...) Deja que un hombre beba en esos pensamientos que le vienen al contemplar el universo psico-físico sin ningún propósito especial; especialmente el universo de la mente que coincide con el universo de la materia. La idea de que hay un Dios por encima de todo eso por supuesto surgirá a menudo (CP 6.501, c.1906).

Para Peirce la realidad es un “poema de Dios”, una manifestación de su poder creador a la cual debemos atenernos. Peirce afirma incluso que el universo como obra de arte podría compararse con una pintura. Las cualidades, afirma, solo adquieren sentido en conjunto, igual que cada partícula elemental coloreada de la pintura solo transmite algo en conjunto con las demás (CP 5.119, 1903). En Peirce está presente esa importancia primordial de lo natural, obra de Dios, que se extiende por el arte y la filosofía americanas del XIX. “La naturaleza es grande y bella, y sagrada, y eterna, y real”, escribe Peirce en 1898 (RLT, 177). Y el descubrimiento de esa naturaleza es precisamente un familiarizarse con Dios (MS 1334, 1905). La realidad de Dios es la que dota de sentido a toda la empresa científica (Barrena y Nubiola, 2013, 258). La ciencia se convierte en una tarea casi religiosa, del mismo modo que lo es también el arte, y se necesitarán en esa atención a la naturaleza excelentes observadores que la conozcan como es y que sepan representar su grandeza. Los pintores no hacían en el siglo XIX sino seleccionar partes de ese universo natural y divino que se extendía frente a ellos. Peirce deja claro que comparte esa visión cuando afirma que “una pintura representa siempre un fragmento de un todo más amplio” (CP 1.176, c.1893).

Dilema ideal-real

Las corrientes artísticas de la América del XIX manifestaban de una manera evidente lo que había en el entorno. Suponen la solución más obvia y popular al dilema ideal-real que, proveniente de Europa, estaba presente en la cultura americana. Existía una realidad que debía ser respetada a toda costa, porque a través de ella se podía alcanzar de alguna manera el infinito, lo ideal. En las manifestaciones artísticas aparece una fusión de lo concreto y lo impalpable, una continuidad entre el dominio natural, el humano y el espiritual, superándose así una escisión heredada.

Lo concreto, lo material, supone para los artistas americanos de esa época el medio por el que se hará presente lo impalpable, lo sublime, lo divino. Por este motivo la materia ha de ser escrupulosamente respetada; las medidas, las gradaciones de tono incluso hasta niveles infinitesimales y las proporciones son muy importantes, pues son necesarias para manifestar la presencia de algo espiritual. Lo material es sutilmente controlado para que aparezca algo trascendente.

Se puede así encontrar una solución, a través del arte, al dilema filosófico presente en la reflexión cultural de la época, a la necesidad de unir lo ideal y lo real. No se renuncia a ninguno de los dos polos, sino que se trata de oscilar entre ellos. Como afirmaba Emerson: “queremos lo Exacto y lo Vasto; queremos nuestros Sueños y nuestras Matemáticas” (Kazin y Aaron, 1958, 23). Esa oscilación entre dos polos que el arte puede llevar a cabo mejor que nadie, aunque pueda ser dudoso hasta qué punto se conseguía en las pinturas luministas, estará presente en la concepción estética de Peirce, y será precisamente lo que defina su noción de arte, pues considerará que el artista es precisamente aquel capaz de encarnar una primeridad, de expresar algo inexpresable, de darle forma, de modo que se alcance un peculiar equilibrio entre la primeridad y la terceridad, entre lo material y lo espiritual.

2. El realismo y la falta de imaginación

Frente a la distorsión y la fragmentación de la realidad que suponía para los artistas americanos el análisis colorista del impresionismo que triunfaba en Europa, y que conllevaba una actitud irrespetuosa hacia la naturaleza, solo quedaba el respeto a la luz, a la sensación, a lo divino de la atmósfera⁴.

Peirce se formó en una concepción del arte más bien realista: “Debemos apuntar un gusto persistente por el realismo, que es evidente a lo largo de la historia del arte americano, y considerar la atracción de los artistas americanos por lo literal y lo inmediato como algo opuesto a lo alusivo o metafórico” (Rose, 1967, 8). Es un arte que se vuelve hacia lo real, hacia lo concreto, que parte de la experiencia. Novak ha señalado que los artistas americanos practicaban el pragmatismo mucho antes de que fuera codificado, y ha señalado la cercanía que podría tener la obra de pintores como Winslow Homer con los sistemas pragmatistas de William James o del propio Peirce (Novak, 2007b, 78). Puede citarse aquí un famoso comentario de Henry James sobre Homer, escrito en 1875, cuando abandona las clases de pintura y comienza a escribir

⁴ Peirce no hace comentarios sobre el impresionismo. Esa ausencia puede resultar llamativa. Sin embargo, aunque se organizaron exposiciones en Nueva York de impresionistas franceses en la década de 1880, el impresionismo tuvo poco éxito en Estados Unidos, o al menos el impresionismo al estilo europeo. No se sabe hasta qué punto tuvo Peirce contacto con el impresionismo en sus estancias europeas. Alrededor de 1905 Peirce menciona a Monet, y afirma, hablando de otra cosa, que sus pinturas parecen razonables si se ven desde una cierta distancia (*CP* 5.508), lo que indica que en efecto vio pinturas de Monet, aunque no tenemos más datos sobre ello. En un par de textos Peirce hace referencia a una marina impresionista (*CP* 5.119, 1903; *RLT*, 182). Escribe en una de esas ocasiones: “digamos que pongo mis ojos sobre una marina impresionista, una de esas cosas en las que los pasteles húmedos están pegados en borriones casi tan grandes como la punta de tu dedo pequeño. Tiene una apariencia muy desagradable y parece que no tiene significado. Pero a medida que lo miro, me descubro olfateando el aire salado y sintiendo sobre mis mejillas la brisa del mar” (*RLT*, 182). Era quizá una corriente demasiado diferente a la concepción de arte que había bebido.

críticas de arte. En ese comentario James destaca “lo americano” frente a un arte diferente que ya había comenzado a descubrir en Europa. Alaba de Homer que no veía líneas, sino amplias masas, unidades con su envoltorio de luz y de aire, realidades, experiencias. Afirma también:

Busca el perfecto realismo, y no se preocupa ni pizca por una minucia tan fantástica como la distinción entre belleza y fealdad. Es un pintor genuino, esto es, su única preocupación es ver y reproducir lo que ve; pensar, imaginar, seleccionar, refinar, componer, caer en cualquiera de los trucos intelectuales con los que otra gente trata de que subsista la opaca visión pictórica, todo eso lo evita Homer de una manera triunfal. No solo no tiene ninguna imaginación, sino que se las arregla para elevar ese negativo bastante marchito en un floreciente y honroso positivo. Es casi bárbaramente simple, y a nuestros ojos es horriblemente feo, pero hay sin embargo algo que a uno le gusta de él⁵.

Lo que parecería una crítica, la falta de imaginación del artista, se convierte en algo positivo, en tanto que así es capaz de atenerse a lo real y transmitirlo como es. Es un arte preciso, que tiende a eliminar los obstáculos y que busca la exactitud en las técnicas y en las medidas. Peirce conoció un arte poco llamativo, más bien clásico, un arte directo, sólido, sin sutilezas, que pretendía reflejar el paisaje nacional y la propia tierra, un arte que ensalzaba lo local. Se trata de un arte en cierto modo “pragmático”, que busca construir sus obras a través de bloques de experiencia que eran cuidadosamente observados, a través de experiencias que recogen en el lienzo y que de esa manera sujetan y fijan, convirtiendo los momentos en cosas, transformando lo fluido en lo concreto, haciendo palpable lo impalpable (Novak, 2007b, 98). Esta idea, como se ha dicho, constituye una de las líneas que vertebran las concepciones estéticas de Peirce.

Ese arte, que pretendía reflejar lo infinito, podía sin embargo resultar muy plano al verse obligado a respetar tan escrupulosamente lo material. En ocasiones, ha sido incluso despreciado por considerar que no era más que una imitación de la naturaleza. Como escribía un crítico ante una obra de William Harnett de 1885, *After the Hunt*:

El artista muestra la mayor habilidad en la representación de las texturas. La madera es madera, el hierro es hierro, el metal es metal, la piel es piel. El pelo del conejo y las plumas de los pájaros tientan a la mano a sentir su delicada suavidad. El extremo cuidado con el que la razón convence al espectador debe haber sido ejercido constantemente al acabar todos los exquisitos detalles de una pintura así, está del todo escondido. No vemos al artista ni su método de trabajo. Solo se ven las cosas mismas (Novak, 2007a, 190).

Se trataba de un arte “silencioso”. En su delicado cuidado hacia la cosa el pintor podía, y debía para ellos, desaparecer. Solo quedaba el objeto, que podía ser visto entonces como una mera imitación. Se acusaba a los pintores de que bastaba el tiempo suficiente y el aprendizaje de las técnicas para realizar sus obras. Frente a eso se hacía preciso resaltar el papel del artista como creador.

El arte americano del XIX puede resultar en efecto “falto de alma” o de imaginación, una inquietud que Peirce reflejaría repetidamente. Escribe Dore Ashton: “Los americanos habían valorado siempre al artista por su papel funcional —ya fuera como historiador de la moral y las costumbres, como adulador de la condición social o como glorificador de las aspiraciones nacionales— y raramente por su espiritualidad imaginativa” (Ashton, 1988, 16). Aunque resulte paradójico, esa falta de imaginación puede deberse en gran parte a la ausencia de unas raíces históricas, de unas fuentes donde beber. Como afirmaba Gombrich, el arte solo puede venir del arte. Puede parecer

⁵ Citado en Ll. Goodrich, *Winslow Homer*, Macmillan, Nueva York, 1944, 53-54.

que, sin historia, todo está por decir, pero tal vez no haya nada que decir. Así lo afirma Nathaniel Hawthorne en su prefacio a *The Marble Faun*:

Ningún autor que no lo haya intentado puede concebir la dificultad de escribir una aventura acerca de un país en el que no hay sombra, no hay antigüedad, no hay misterio, no hay nada pintoresco y melancólicamente equivocado, nada más que una prosperidad común a la amplia y simple luz del día, como es felizmente el caso con mi querida tierra nativa.

Estados Unidos sería en aquella época, por así decir, un país bueno para vivir, pero malo para contar. El realismo falto de misterio ocurre no solo en la pintura sino también en la literatura “trascendentalista”, caracterizada por su realismo y por la penetración psicológica, además de, cómo ya se ha señalado, por la admiración de la naturaleza. Aunque la capacidad imaginativa tenía sus defensores, como el pintor Thomas Cole, la imaginación siempre había sido una palabra peligrosa en América.

Estas son por tanto las características del arte que dominaba en el entorno de Peirce (aunque en Europa pudiera conocer otras cosas): un arte que surge en un contexto espiritual, falto muchas veces de imaginación. Ciencia y arte eran vistos como caminos hacia Dios, pues surgían de una naturaleza indisolublemente ligada a Él. El artista, en concreto, tenía ante sí la importantísima tarea, tanto o más que el científico, de descubrir e interpretar las verdades de la naturaleza. Y podemos reconocer en ese *background* algunos de los que serían después puntos importantes en la teoría estética de Peirce: la oscilación entre lo material y lo ideal, la extensión de la estética hacia lo trascendente, la necesidad de que el arte diga algo más que la mera reproducción de lo material, que tenga “alma”. La estética de Peirce será su particular manera de responder a algo que estaba plenamente presente en su época, al empeño por armonizar verdad y belleza, razón y sensación, naturaleza y trascendencia.

3. El alcance de la estética peirceana

A partir de esas raíces, Peirce no dejó una extensa teoría estética, pero sí, como él mismo afirmaba, “una gran reserva de donde pueden extraerse ideas de cierta clase por muchas generaciones” (L 387, 1904). Esa reserva puede considerarse válida y valiosa a pesar del muchas veces dudoso gusto estético de Peirce en la práctica.

Sus peculiares opiniones artísticas pueden estar justificadas en parte por ese entorno “realista” —en el peor sentido— y muchas veces falto de imaginación en el que se movía el arte norteamericano del siglo XIX. Es evidente que Peirce debía tener una sensibilidad y cultura artística distinta de la nuestra, y más propia de su época. Peirce no escapa tampoco a lo que estaba de moda entre los americanos del momento, como la admiración por Guido Reni o por Canova⁶. Como señaló Brooks en *The Flowering of New England*, algunas de las mentes más importantes de la época se dejaban arrastrar por un provincialismo que les llevaba en ocasiones a criticar obras de arte reconocidas,

⁶ Peirce manifiesta en varias ocasiones su gusto por las esculturas de Antonio Canova. Por ejemplo, en la carta del 16 de octubre de 1870 a su tía Charlotte Elizabeth Peirce afirma: “Pienso que Canova es grande, muy, muy grande. Primero me impresionó —de hecho, me abrumó— su *Teseo matando al minotauro* en Viena. Después me gustó mucho su *Paulina Borghese* y ahora pienso que este monumento de Clemente XIV tiene mucha fuerza”.

por ejemplo las de Miguel Ángel⁷, de un modo que a nuestros ojos puede parecer absurdo. Señala también que había cierta levedad de juicio en el Cambridge de la época respecto a las artes plásticas, y que se usaba en ocasiones un tono presuntuoso e intrascendente para hacer afirmaciones que sorprenden. Boston, afirma Brooks, iba a producir con el paso del tiempo muchas mentes de ese tipo (Brooks, 1936, 520-22), y parece que entre ellas debemos contar la de Peirce, víctima en este aspecto del provincianismo y la superioridad, de ese tono presuntuoso de la época.

En todo caso, la estética peirceana aparece como un poderoso instrumento teórico que nos permite comprender mejor la naturaleza y las aspiraciones del ser humano. De alguna manera, Peirce detecta bien la encrucijada en la que se situaba el arte de su época y hace suyos algunos rasgos predominantes: el carácter espiritual, la importancia de lo natural o la necesidad de experimentar y observar. Trata a su vez de solucionar aquello que le parece una insuficiencia, y convierte el arte en algo más imaginativo, en algo que va más allá de un mero reflejo de la realidad. Peirce reivindica en numerosas ocasiones la necesidad del “alma”, del tener algo que contar, del motivo, en definitiva, de la imaginación⁸. Tal vez la influencia de los viajes europeos o de la tercera crítica kantiana a través de Schiller le llevaron a esa queja por la falta de alma que trató de solucionar después en sus afirmaciones teóricas sobre el fenómeno artístico, aunque en sus gustos y apreciaciones eligiera la misma opción que muchos de sus compatriotas y tomara el camino “objetivo”, más pegado a la realidad y quizá más plano.

La estética llegará a convertirse en los últimos años de Peirce en la ciencia normativa que sostiene a las otras dos —lógica y ética— y que contiene el corazón, el alma y el espíritu de las ciencias normativas (*CP* 5.551, 1906), aquella que nos señala lo admirable en sí mismo y que constituirá el ideal que al que habrán de mirar todas las demás ciencias. La estética, ciencia de los sentimientos, se ocupa precisamente de señalar cuál es *el summum bonum*, y ese no es otro que la razonabilidad que ha de buscarse y encarnarse. El *summum bonum* supone “la impresión de una razonabilidad que crea” (*MS* 310, 1903), que origina continuamente lo nuevo al ir encarnándose.

La concepción peirceana de arte, que no desarrolló de una manera sistemática pero que puede entreverse en muchas de sus afirmaciones, nos habla de la capacidad para expresar una primeridad, para imbuirla de terceridad y hacerla *razonable*, permitiendo así que nos acerquemos al fin último y logrando un equilibrio que resulta admirable, esto es, *bello*. El arte requiere para Peirce de un peculiar equilibrio de facultades, requiere la conjunción imaginativa de lo sensible y lo razonable; requiere capacidad de percepción, el contacto con el mundo a través de la experiencia; requiere la expresión, mediante un signo artístico, de algo que trasciende lo sensible; requiere, en tanto signo, de una interpretación que no es exacta y que implica crecimiento. Requiere, por último, amor, pues el artista solo alcanzará lo bello cuando sea guiado por el ágape y a través de la abducción vaya actualizando y armonizando posibilidades, cuando ame lo que hace y se exprese libremente.

⁷ Peirce denosta las obras de Miguel Ángel: “para apreciar las estatuas de Miguel Ángel se requiere más conocimiento de la historia del arte del que yo tengo. Me parecen horribles cosas deformes y desproporcionadas” (carta del 16 de octubre de 1870 a su tía Charlotte Elizabeth Peirce).

⁸ Véase, por ejemplo, *CP* 6.315, 189; *L* 387, 1895; véase también las cartas de sus viajes por Europa del 30 de julio, 4 de septiembre, 14 de octubre, y 16 de noviembre de 1870; 14 de abril y 18 de abril de 1875. Todas las cartas están disponibles en <http://www.unav.es/gep/CorrespondenciaEuropeaCSP.htm>

El intento de mediación que presenta la estética peirceana y su visión global y unificadora tienen mucho mérito, teniendo en cuenta la sociedad cientista y muchas veces falta de imaginación de la que Peirce formaba parte. Su libertad creativa frente a filosofías deterministas puede enseñarnos mucho en nuestra sociedad actual, donde nos enfrentamos también muchas veces a visiones empobrecidas y divididas del ser humano, donde es preciso aprender de nuevo la importancia de los ascensos y los descensos, del juego entre lo material y lo espiritual.

El arte saca lo mejor de nosotros. Así lo manifestaba Peirce al afirmar que la estética no tiene solo que ver con el mero disfrute sensual, sino principalmente con la meditación sobre los ideales, con el aprovechar todas las posibilidades de nuestra razón, con soñar con el ideal y dirigirse a él. Tiene que ver con los hábitos, que son los que hacen que las acciones se dirijan a los fines, con el desarrollo de nuestras capacidades de percepción y con la formación consciente y deliberada de hábitos de sensación, con aprender a sentir y a relacionar nuestras sensaciones de las maneras adecuadas, para poder después pensar y actuar razonablemente. Estas cuestiones no son secundarias en el sistema peirceano, sino que terminan incidiendo en su explicación y justificación del pragmatismo hasta el punto de constituir su *quid* al dar razón de lo más esencial del ser humano, esto es, de su capacidad de autocontrol, de la capacidad de dirigirse a fines.

Conclusión

En la estética peirceana está presente, como en su filosofía, la influencia del trascendentalismo que dominaba la cultura americana del XIX. Pero en la solución que proporciona a la dualidad ideal-real Peirce reivindica el poder imaginativo y le confiere finalmente a la estética un importantísimo papel, dándonos noticia de algo que trasciende lo sensible pero que puede ser encarnado en ello. La estética no se reduce a una teoría del gusto, sino que apunta a aquello admirable en sí mismo. Eso es quizá lo que les “faltaba” a los que inventaron la palabra estética (CP 2.199), tal y como afirmaba Peirce alrededor de 1902, y ese es el verdadero aporte de la estética peirceana: alcanza el equilibrio de tus facultades en la búsqueda del ideal. El resultado será la belleza.

Bibliografía

- Ashton, D. (1988). *La escuela de Nueva York*, Cuadernos arte Cátedra, Madrid.
- Barrena, S. y Nubiola, J. (2013). *Charles S. Peirce (1839-1914): Un pensador para el siglo XXI*, Eunsa, Pamplona.
- Brooks, V. W. (1936). *The Flowering of New England*, E. P. Dutton & Co., Nueva York.
- Kant, E. (2007). *Crítica del Juicio*, Tecnos, Madrid.
- Kazin, A. y Aaron, D. (eds). (1958). *Emerson: A Modern Anthology*, Houghton Mifflin, Boston.
- Lowell, J. R. (1915). *Lowell's Fireside Travels*, Clarendon Press, Oxford.
- Novak, B. (2007a). *American Painting of the Nineteenth Century: Realism, Idealism and the American Experience*, Oxford University Press, Nueva York.

- Novak, B. (2007b). *Voyages of the Self. Pairs, Parallels, and Patterns in American Art and Literature*, Oxford University Press, Nueva York.
- Peirce, C. S. (1931-58). *Collected Papers*, vols. 1-8, C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds.), Harvard University Press, Cambridge, MA. (CP)
- Peirce, C. S. (1978). *Charles S. Peirce Papers*, 32 rollos de microfilms de los manuscritos conservados en la Houghton Library, Cambridge, MA, Harvard University Library, Photographic Service. (MS)
- Peirce, C. S. (1992). *Reasoning and the Logic of Things. The Cambridge Conference Lectures of 1898*, K. L. Ketner (ed.), Harvard University Press, Cambridge. (RLT)
- Rose, B. (1967). *American Art Since 1900. A Critical History*, Praeger, Nueva York.
- Thoreau, H. D. (1962). *The Journal of Henry D. Thoreau*, B. Torrey y F. H. Allen (eds.), Dover, Nueva York, vol. I.