

## Estética, arte e interpretante afectivo en la obra de Charles S. Peirce

Helena Santiago Vigata  
Miembro del núcleo Neseocom  
Universidad de Brasilia (UnB)  
[subtitulando@gmail.com](mailto:subtitulando@gmail.com)

### Introducción

Este trabajo se enmarca en un proyecto de investigación de doctorado que está siendo desarrollado en el Programa de Posgrado en Comunicación Social de la Universidad de Brasilia (UnB), y aborda de forma sucinta y teórica algunos puntos de interés de la tesis, como la concepción de la estética en el pensamiento de Charles Sanders Peirce, su relación con el arte y los tipos de interpretantes que surgen del encuentro con la obra de arte, en especial, el interpretante afectivo. El objetivo principal es entender qué tipo de emociones constituyen el interpretante afectivo de las obras de arte.

### 1. La estética de Charles S. Peirce

En las conferencias de Harvard, Peirce presenta un bosquejo de su perspectiva sobre la estética. Así como Kant, él tiene una visión de la estética más amplia que la mayoría de los estetas, que se restringían a lo meramente artístico<sup>1</sup>. También a diferencia de muchos autores —no sin un largo periodo de hesitación—, en 1903 decide considerar a la estética como una ciencia normativa, junto con la ética y la lógica, y la define como la ciencia que se interesa por el mundo de los ideales, algo muy distinto de aquella ciencia “tonta”<sup>2</sup> que pretendiera traer el disfrute de la belleza sensual y que corría el riesgo de caer en el hedonismo.

La estética es la primera de las ciencias normativas, y se ocupa de la formación deliberada de hábitos de sentimiento que, a su vez, establecen el fin último o *summum bonum*, que representa lo que es admirable por sí mismo y a lo que deben acercarse nuestros sentimientos, acciones y pensamientos. Las otras dos ciencias normativas —la ética y la lógica— se asientan en la estética, como ocurre con todos los elementos del sistema filosófico peirciano, que parte de las ciencias más concretas para ascender a las más abstractas y conforme asciende mantiene una continuidad con todo

---

<sup>1</sup>LEFEBVRE, 2007:320.

<sup>2</sup>PEIRCE, 2002.

lo anterior. La ética, como ciencia de la conducta deliberada, apela al *summum bonum* establecido por la estética, y la lógica, como ciencia del pensamiento deliberado, apela a los principios de la ética<sup>3</sup>. De este modo, se puede decir que como la ética y la lógica están por encima de la estética, dependen de ella y que la bondad ética y la verdad lógica son casos particulares del fin definido por la estética. La metafísica, que trata de la realidad de los fenómenos, descansa en todas las anteriores, puesto que es la más abstracta. Y, por supuesto, todas ellas dependen de la fenomenología, que es la base de toda ciencia.

Pero las ciencias normativas no examinan lo que es y lo que debe ser, sino las condiciones generales de posibilidad de lo que debería ser en el ámbito de los sentimientos —estética—, las acciones —ética— y los pensamientos —lógica—. Son las ciencias filosóficas que estudian los fenómenos en su aquí y ahora y rigen la relación de los fenómenos con los fines<sup>4</sup>.

Mientras que otros autores señalaban a lo Bello como objeto de la estética, Peirce considera que la bondad estética es mucho más general que la belleza, y considera ese concepto como inadecuado. Para él, el sentido de belleza es fenomenológicamente parecido al del placer y el dolor, o incluso al del propio sentido moral, así como a las emociones en general. Sentimos que algo es bello, bueno o malo por determinación de nuestras cogniciones previas y de la semejanza entre fenómenos experimentados. Son juicios perceptivos, predicados de un objeto, pero no pueden ser controlados. De ese modo, ni la belleza ni el placer son los objetos de la estética peirciana, que tiene el autocontrol como requisito. Aunque podemos sentir placer como consecuencia de haber alcanzado un estado de calma al juzgar nuestros sentimientos, comportamientos o pensamientos acordes a nuestros fines, dicho placer acompaña al ideal como síntoma, y no como causa, por lo que no debe ser incluido en la definición de las ciencias normativas<sup>5</sup>. El fin último de la estética es, pues, según Peirce, la razonabilidad del universo, el conocimiento de las ideas puras o verdades eternas<sup>6</sup>.

La reaparición sucesiva de una misma cualidad de sentimiento crea un hábito de sentimiento. Nuestra capacidad crítica nos permite analizar nuestros hábitos y cambiarlos o dejarlos crecer. Como cada ser humano puede encontrar admirables unos ideales, la estética, más que decir qué debe ser considerado admirable, establece qué puede serlo. Una idea admirable es la que puede ser razonable y atractiva para nuestros hábitos,

---

<sup>3</sup>*Id.*, 1997.

<sup>4</sup>BOERO, 2012.

<sup>5</sup>LEFEVBRE, 2007:324.

<sup>6</sup>BOERO, *op. cit.*

de modo que nos atraiga antes de que midamos las consecuencias que tendría adoptarla en nuestro comportamiento o pensamientos<sup>7</sup>.

El agapismo es la clave para permitir que la casualidad y la novedad también tengan un papel en la conformación de las causas finales, por eso desde el punto de vista peirciano los hábitos de sentimiento son tendencias, no leyes absolutas. Conforme un ideal o hábito de sentimiento crece y se consolida, crecen las probabilidades de que se le unan más cualidades de sentimiento. Eso influye en la formación del gusto. Por ejemplo, inicialmente podemos sentir una atracción intuitiva por las obras de un artista determinado de estilo impresionista y, con el tiempo, ir conociendo obras de otros artistas del mismo estilo que nos permiten establecer comparaciones y producir jerarquías. A lo largo de ese recorrido pictórico, nuestro gusto por el arte impresionista se ha desarrollado por medio del crecimiento de ciertos hábitos de sentimiento.

## 2. La relación entre estética y arte del punto de vista peirceano

Peirce parecía estar adelantándose a su tiempo al no considerar que el objetivo del arte es encarnar la belleza, puesto que, en el arte contemporáneo, la idea de lo bello está obsoleta; lo que importa es lo nuevo, no lo bello o placentero<sup>8</sup>. Lo nuevo, lo expresivo e incluso lo sublime son valores artísticos más primordiales hoy en día.

Lo que implica la experiencia artística es el surgimiento de un sentimiento razonable que nos atrae hacia la obra —una especie de “simpatía intelectual”<sup>9</sup> que nos indica que allí hay un sentimiento razonable—, e interpretar esa obra es una forma de garantizar el crecimiento de cualidades de sentimiento que integranciertos hábitos de sentimiento que permiten la realización concreta de la obra. Peirce defiende que el gusto por los signos —y, consiguientemente, el gusto artístico— se puede cultivar mediante la práctica de la interpretación. Con cada interpretación de las obras de arte cultivamos nuestra capacidad de contemplarlas y, al contemplar nuestra capacidad de usar e interpretar los signos, también nos damos cuenta de nuestra contribución al *summum bonum*<sup>10</sup>, es decir, a la razonabilidad del universo.

Si analizamos los comentarios que hace Peirce en sus cartas sobre los lugares geográficos, los museos y la arquitectura que tiene la ocasión de conocer durante su primer viaje a Europa, entre junio de 1870 y marzo de

---

<sup>7</sup>LEFEVBRE, 2007:327.

<sup>8</sup>AUMONT, 1998:149.

<sup>9</sup>CP 5.113, 1903.

<sup>10</sup>LEFEVBRE, *op. cit.*:340.

1871<sup>11</sup>, podremos aproximarnos a su manera de emitir juicios estéticos. En primer lugar, Peirce parece discordar de la opinión de Hegel de que el arte supera a la naturaleza, pues escribe en una carta a su esposa que merece la pena viajar al extranjero para ver cosas —como “la encantadora, *encantadora* vista” del amanecer que vio desde el teatro griego de Taormina— que “ningún arte puede reproducir”<sup>12</sup>.

En cuanto a su gusto artístico, podemos desprender de sus comentarios que ni la semejanza con la realidad ni la belleza en el sentido clásico son los objetivos primordiales del arte, puesto que una cosa bella que no transmite nada o no se entiende carece, según él, de la expresividad necesaria para conmovernos y hacernos reflexionar, dos efectos que Peirce considera importantes en la obra de arte. De acuerdo con la lectura de Sara Barrena:

(...) una obra de arte debería tanto conmovernos, o provocar en nosotros algún tipo de emoción, de sentimiento, como movernos a una cierta reflexión, hacernos de alguna manera más razonables a nosotros y a nuestras experiencias, movernos a buscar más razonabilidad (BARRENA, 2007, p. 220).

*Conmover* significa “perturbar, inquietar, alterar, mover fuertemente o con eficacia”. Es decir, implica la falta de calma provocada por el surgimiento de una emoción que nos saca de nuestros hábitos de sentimiento y nos pone en un estado de duda que nos hace iniciar un proceso de abducción para intentar explicar la experiencia. Sin embargo, también tiene que haber elementos reconocibles en la obra de arte que nos permitan hacer asociaciones con nuestros conocimientos previos y dar una continuidad a nuestros hábitos. Una emoción que no encuentra resistencia se perpetúa evocando emociones simpáticas, o sea, hábitos emocionales.

La necesidad de que la obra nos conmueva tiene que ver con que solo hay experiencia, propiamente dicha, cuando algo nos conmueve. Si no, los fenómenos son interpretados por la fuerza del hábito y de manera casi automática, lo que nos impide tener una conciencia de ellos. Por eso es tan importante que la obra nos afecte y nos mueva a interpretarla, dando lugar a interpretantes afectivos, energéticos y lógicos. El *musement* es lo que nos permite estar abiertos a la novedad, sentir atracción por la obra y dejar que nos conmueva y nos saque de la comodidad de la creencia, haciéndonos reconsiderar nuestro hábitos para acercarnos más del *summum bonum*.

Por lo tanto, el surgimiento de una emoción arrebatadora es un elemento fundamental de la experiencia artística, que, además, nos llevará a

---

<sup>11</sup> Gracias al trabajo de recopilación y traducción realizado por el Grupo de Estudios Peirceanos de la Universidad de Navarra, las cartas están disponibles en castellano en la página del grupo: <http://www.unav.es/gep/CorrespondenciaEuropeaCSP.html>.

<sup>12</sup> PEIRCE, 2008.

reflexionar sobre nuestros sentimientos en busca de una razonabilidad. Una obra puede impresionarnos por sus proporciones perfectas y no obstante no gustarnos, como le ocurre a Peirce con la gigantesca catedral de San Pedro, en Roma, de la que critica<sup>13</sup> la ausencia de una creencia verdadera, es decir, su incapacidad de conmover. Por otro lado, puede ocurrir que no entendamos la obra, como le ocurre al propio autor con los trabajos de Miguel Ángel, a los que considera “horribles cosas deformes y desproporcionadas” que él no logra apreciar debido a su limitado conocimiento de historia del arte. En este caso, podemos interpretar que Peirce estaba admitiendo su incapacidad de gozar estéticamente de la obra a causa de su desconocimiento, lo que puede indicar que el estilo de ese artista no formaría parte de su gusto, aunque, como él mismo creía, la capacidad de interpretar signos se puede desarrollar con práctica y educación.

Dentro de artistas de un mismo estilo, establecemos jerarquías que pueden incluir a algunos de ellos en nuestros gustos y excluir a otros. Por ejemplo, Peirce parece abominar el neoclasicismo temprano de la arquitectura y escultura berlinesas –le resultan muy artificiales–, y sin embargo aprecia enormemente las obras neoclásicas del italiano Antonio Canova, al que califica como “grande, muy grande”, y de quien resalta la escultura *Teseo matando al minotauro*, que le “abrumó”<sup>14</sup>, o la gran fuerza del monumento dedicado al papa Clemente XIV. También le gustó el *Portrait du Dauphin* (1789), de Jacques-Louis David<sup>15</sup>, pintor francés de estilo neoclásico, lo que indica que parecía sentir una cierta atracción por este estilo, con las debidas excepciones, como hemos visto.

Tanto Canova como Jacques-Louis David son referentes del arte academicista que precedió al arte moderno. Pero no los admira únicamente por sus aspectos formales, sino por la presencia de un motivo o creencia en sus obras, cosa que Peirce lamenta seriamente<sup>16</sup> de los artistas de su época. A su modo de ver, los artistas de la segunda mitad del siglo XIX parecen haber perdido la capacidad de representar a su generación, de expresar un motivo o una creencia, tal vez por el hecho de que ni la sociedad misma crea en sí misma. Esta falta de representatividad implica, para Peirce, que los artistas dejen de ser necesarios, siendo más importantes los críticos y científicos, lo que parece hacer del arte “un mero juego o un lujo”<sup>17</sup>, algo irrelevante para la vida. Por ejemplo, el autor critica el realismo de Balzac, pues, a pesar de su virtuosismo descriptivo, no logra interesar al lector en ningún personaje<sup>18</sup>.

---

<sup>13</sup>PEIRCE, 2009a.

<sup>14</sup>*Id.*, 2009b.

<sup>15</sup>*Id.*, 2009c.

<sup>16</sup>*Ibid.*

<sup>17</sup>PEIRCE, 2009c.

<sup>18</sup>*Id.*, 2009a.

Esa situación irá siendo cada vez más frecuente en las artes de finales del siglo XIX e inicios del XX, como explica Ortega y Gasset en su libro sobre la deshumanización del arte, de 1925. A partir de entonces, el artista cambiaría su intención estética, distanciándose de la visión de que el arte era el conjunto de medios que nos proporcionan el contacto con las figuras y pasiones humanas. Una vez más, Peirce pareció intuir los grandes cambios que sufriría el arte en las décadas siguientes.

### **3. El interpretante afectivo de la obra de arte**

Peirce distinguió entre tres tipos de interpretantes, es decir, de efectos que el signo produce en el intérprete. El interpretante inmediato es el que identifica la posible existencia de un signo y ordena sus cualidades materiales, como cuando nos damos cuenta de que lo que tenemos delante es un retrato y no simples cualidades de color y forma. El interpretante dinámico es el efecto semiótico real de ese signo en un espacio-tiempo particular. Y, por último, está el interpretante final, que coincide con el objeto real. Es el interpretante último de una cadena de interpretantes, es decir, el efecto pleno del signo que se ejercería sobre cualquier mente que estuviera en condiciones de interpretarlo, como un investigador científico.

Peirce hace otra clasificación de los interpretantes que, según Castañares (1994), ha sido considerada por algunos como una sustitución de la anterior y, por otros, como una subclasificación del interpretante dinámico. Esta segunda visión es la que se adopta aquí, por lo que consideraremos que existen tres tipos de interpretantes dinámicos: el *afectivo*, el *energético* y el *lógico*. El interpretante afectivo es un efecto que se queda en el ámbito de las emociones y sentimientos. Es más que una sensación, porque ya se constituye como efecto de un signo; el signo ya existe para el sujeto y se ha iniciado un proceso de interpretación que puede quedarse en ese punto — como cuando nos emocionamos al escuchar una canción — o producir otros tipos de interpretantes. El interpretante energético es un efecto que requiere un esfuerzo físico o mental. Por ejemplo, cuando un músico ejecuta una partitura o cuando alguien se esfuerza por entender un enunciado en otra lengua que no domina mucho, tenemos este tipo de interpretante. El interpretante lógico ya requiere una explicación o representación general del signo. Generalmente varía de una persona a otra, puesto que depende de las vivencias personales y del conocimiento que se tiene de aquel objeto, aunque en casos como una investigación científica puede coincidir con el interpretante final.

Si bien es cierto que el interpretante afectivo es un elemento esencial de toda experiencia, en la experiencia artística parece adquirir especial relevancia. Pero, ¿qué tipos de interpretantes afectivos se espera que surjan de la experiencia de recepción artística? Probablemente las expectativas

serán distintas para quien acude a un museo a ver una obra del siglo XVII o quien va a ver una obra contemporánea, así como lo serán para el espectador/lector de una comedia o el de una tragedia. Pero lo que es cierto es que normalmente se llega con una predisposición a interpretar signos, en un estado de *musement* propicio para que ello ocurra.

Como hemos visto, el interpretante afectivo es un efecto real del signo, ya reconocido como signo. Si inicialmente hemos sentido la simpatía intelectual de la que habla Peirce por la obra, el próximo paso es interpretarla. Primero sentimos cosas que, aunque no podemos reconocer intuitivamente como emociones, lo hacemos después, cuando describimos lo que estábamos sintiendo ante la obra. Es en ese momento cuando la emoción se constituye como signo de la sensación y se puede reflexionar sobre ella.

Martha Nussbaum (2008) propone que las emociones son *eudaimonistas*, es decir, que nos hacen percibir el objeto intencional como algo importante para nuestro florecimiento personal. Curiosamente, el asombro no es propiamente eudaimonista, ya que no asociamos conscientemente aquello que nos asombra con nuestros proyectos. Sin embargo, esta emoción puede repercutir en nuestro esquema de fines al hacer atractivo algo que no teníamos en cuenta<sup>19</sup>. Asimismo, el asombro es un ingrediente fundamental del juego estético, aunque no llegue a atraer al objeto a nuestro interés eudaimonista<sup>20</sup>. Mientras que algunas emociones expanden las fronteras del yo, otras las estrechan para aislarlo de objetos externos que no coinciden con su proyecto eudaimonista<sup>21</sup>. Ejemplos claros de estas emociones son el asco y el odio. Siguiendo a Peirce, que un objeto nos repulse no significa que no sea estético, sino que quizás no estemos preparados para disfrutarlo como tal. Si respondemos a ese objeto con autocontrol, podremos reflexionar sobre nuestros hábitos de sentimiento y analizar si están de acuerdo con nuestra búsqueda de la razonabilidad. De lo que no cabe duda es que en este proceso no nos hemos deparado con la belleza, sino, en todo caso, con lo sublime.

Según Nussbaum<sup>22</sup>, algunas obras de arte sólo suscitarán admiración y placer, sin rozar nuestras emociones propiamente eudaimonistas, como puede ocurrir con las obras que no pretenden indagar en cuestiones humanas como el amor, el paso del tiempo o la muerte. Pero, aun así, es probable que el sujeto que llegue con predisposición a interpretar la obra busque semejanzas entre ella y su experiencia personal, por lo que también tenderá a tener emociones eudaimonistas. Por otro lado, existen obras narrativas, como la tragedia o la comedia, que buscan afectar de un modo

---

<sup>19</sup>NUSSBAUM, 2008:78.

<sup>20</sup>*Ibid.*:284.

<sup>21</sup>*Ibid.*:338.

<sup>22</sup>*Ibid.*:284.

específico al espectador, y para lograrlo deberán emplear ciertos recursos formales que ayuden a crear ese vínculo eudaimonista. En el caso de dichos géneros narrativos, se esperan interpretantes afectivos dirigidos a objetos intencionales diferentes, a saber: 1) hacia los personajes (ya sea porque nos identificamos con ellos o porque reaccionamos ante su emoción); 2) hacia el autor implícito (porque compartimos su sentido de la vida y las emociones que conlleva o porque reaccionamos ante él); y 3) hacia nuestras propias posibilidades. Por lo tanto, el efecto resultante puede ser un complejo entramado afectivo.

### **Consideraciones finales**

Tras todo lo comentado, parece que las emociones que nos hacen sentir desconcertados y confusos, que nos dejan en un estado de agitación, tienen un gran potencial para despertar el interés de interpretación, porque nos llaman a actuar para recuperar la calma. Sin embargo, también es posible que nos hagan cerrarnos en nosotros mismos y armarnos con barreras protectoras para que el objeto no nos afecte. Aunque hay quien piense que el arte se puede apreciar mediante la contemplación estética intelectual y emocionalmente neutra, todo lo dicho hasta ahora parece indicar que eso, además de imposible, no es lo deseable.

En el caso de que logremos entender la obra, surgirán nuevos interpretantes afectivos que nos permitirán juzgarla y evaluar nuestros hábitos de sentimiento —y, en definitiva, nuestros gustos—. Pero si, al contrario, no la entendemos, “el juicio más que juicio se vuelve insulto y el vacío que en él deja la razón se llena de pasión”<sup>23</sup>, es decir surgirán interpretantes afectivos relacionados con el rechazo y la frustración que nos harán rechazar la obra y estrechar las fronteras del yo, sin hacer efectiva la realización de la obra.

Si aceptamos la tesis de Martha Nussbaum de que las emociones son eudaimonistas, podemos esperar que los interpretantes afectivos del arte tengan relación con los ideales del sujeto, con su vida personal, lo que significa que, aunque el arte no hable explícitamente del universo pasional humano, por el mero hecho de emocionarnos afectará nuestros hábitos de sentir, actuar y pensar.

En definitiva, durante la experiencia podemos tener emociones hacia diversos objetos intencionales. Se puede producir la identificación o distanciamiento con el autor o con los personajes de su obra, y en ese caso es probable que surjan emociones más determinadas socialmente, como la compasión, la pena o el desprecio. Pero la experiencia probablemente nos hará reflexionar sobre nuestra propia vida y sentir emociones como

---

<sup>23</sup> ORTEGA Y GASSETT, 2014:228.



nostalgia, alegría o tristeza. Se podría decir que estas emociones no estarían directamente relacionadas con la obra de arte, pero sin duda influirán en nuestra opinión sobre la misma.

## Referencias

AUMONT, J., *La estética hoy*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Madrid, Cátedra, 1998.

BARRENA, S., *La razón creativa: crecimiento y finalidad del ser humano según C. S. Peirce*. Madrid, Rialp, 2007.

BOERO, H., "Tras la cima plateada: algunas claves de la ética de Charles S. Peirce" en las *V Jornadas "Peirce en Argentina"* (2012).

CASTAÑARES, W., "La orientación semiótica", *De la interpretación a la lectura*. Madrid, Iber ediciones, 1994.

LEFEBVRE, M., "Peirce's Esthetics: A Taste for Signs in Art", *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, vol. 43, n. 2 (primavera, 2007), pp. 319-344.

MAYORGA, R. M., "On the "Beauty of the Unbeautiful", *Peirce's Esthetics, Cognition*, vol. 14, n° 1 (2013), pp. 85-100.

MIER, G. R., "La estética como una pragmática de las modalidades". Conferencia en el *IV Encuentro Internacional de Arte y Significación*. San Luis Potosí (2014).

NUSSBAUM, M. C., *Paisajes del pensamiento: la inteligencia de las emociones*. Traducción de Araceli Maira. Barcelona, Paidós, 2008.

ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte*. Madrid, Revista de Occidente, 2014.

PEIRCE, C. S., "Bosquejo de una clasificación de las ciencias" (1903). Traducción castellana y notas de Fernando C. Vevia, en *Charles S. Peirce. Escritos filosóficos*, El Colegio de Michoacán, México 1997, pp. 103-107. "An Outline Classification of the Sciences" corresponde a CP 1. 180-202.

\_\_\_\_\_. *Semiótica* (3ª ed.) Traducción al portugués de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo, Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. "Un esbozo de crítica lógica" (1911), *EP* 2.451-462. Traducción de Sara Barrena, 2002.

\_\_\_\_\_. “El sentido de la belleza nunca promovió la realización de un solo acto de deber”, W 1.10-12. Traducción de Hedy Boero (2011) [1857].

\_\_\_\_\_. Carta de Charles S. Peirce a su esposa Melusina Fay (Siracusa, 22.09.1870). Traducción de Sara Barrena (2008).

\_\_\_\_\_. Carta de Charles S. Peirce a su madre Sarah Mills (Roma, 14.10.1870). Traducción de Sara Barrena (2009<sup>a</sup>).

\_\_\_\_\_. Carta de Charles S. Peirce a su tía Charlotte Elizabeth Peirce (Roma, 16.10.1870). Traducción de Sara Barrena (2009<sup>b</sup>).

\_\_\_\_\_. Carta de Charles S. Peirce a su madre Sarah Mills (Chambéry, 16.11.1870). Traducción de Sara Barrena (2009<sup>c</sup>).

SAIZ, E. V., “Disposiciones afectivas y cambio social”, *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 17 (2012), pp. 107-133.

SAVAN, D., “Peirce’s Semiotic Theory of Emotion”, en KENNETH L. KETNER, et al. (eds.), *Proceedings of the C. S. Peirce Bicentennial International Congress*, Lubbock, Texas Tech University Press, 1981.