

## Una aplicación de la filosofía del arte de Danto a los problemas de la demarcación entre la narrativa literaria y la «meramente» histórica

### An application of Danto's Philosophy of Arts to the Demarcation Problems between Literary Narrative and «Mere» Historical Narrative

VERONICA TOZZI\*

**Resumen:** Arthur Danto formula una definición filosófica de la esencia de la obra de arte en términos de tener un tema (ser representacional) y un modo de presentación (para las meras representaciones exhibir su manera de presentarse no es esencial). Mi tesis será que la segunda condición tendrá consecuencias para la diferencia entre narrativa histórica y narrativa literaria involucrando que: 1) la diferencia no reside en la corrección fáctica, tanto historia como literatura pueden referir con verdad. 2) la diferencia tampoco residirá en el uso de recursos retóricos para provocar actitudes en el auditorio. La filosofía del arte de Danto permite astutamente distinguir a la literatura de la representación histórica pues solo para la primera los recursos son mencionados y no sólo usados. Lamentablemente la distinción esencial entre literatura e historia alcanzada no será la deseada por la práctica historiográfica; será de relevancia exclusiva para la filosofía del arte y no para la filosofía de la historia.

**Palabras clave:** Obra de arte, Historia, Narrativa, Literatura, Ficción, Esencialismo.

**Abstract:** Arthur Danto formulates a philosophical definition of the essence of the art work in terms of to have a subject (theme) and a mode of presentation. My thesis is that the second condition will offer a smart strategy in favor of the difference between historical narrative and literary narrative. This criterion avoids considering 1) to appeal to factual correction, given that both can truly refer to reality, 2) the use of rhetorical and poetics resources in order to provoke certain reactions in the audience is something that both kind of narrative always do. The difference is that literature but not history not only uses but mentions those resources. The article will show that this essential distinction between history and literature will not be the distinction by historians. Even more, this distinction will be only relevant for philosophy of arts and not for philosophy of history.

**Key words:** Artwork, History, Narrative, Literature, Fiction, Essentialism.

Es por ello que cada discurso siempre trata acerca del discurso mismo tanto como acerca de los objetos que conforman su tema. (Hayden White, *Tropics of Discourse*, p. 4)

---

Fecha de recepción: 28 septiembre 2009. Fecha de aceptación: 10 marzo 2010.

\* Instituto de Filosofía UBA. CONICET. Puán 470 4. Buenos Aires, Argentina. Este trabajo forma parte del equipo de investigación *Metahistorias*, subvencionado por el programa UBACyT de la Universidad de Buenos Aires.

Nadie negaría la relevancia de los aportes del filósofo americano Arthur Danto a la filosofía analítica. No obstante, los verdaderos alcances y especificidad de sus contribuciones no sólo son poco apreciados, sino incluso conocidos más bien vaga y parcialmente. Durante la década del 60 y hasta hoy Danto ha escrito sobre filosofía de la historia, filosofía de la acción y filosofía del arte. Es notorio que aquellos que han leído con especial atención algunos de estos trabajos ignoren sus otras obras. No me refiero solamente al hecho de que pocos de aquellos que han ahondado en su filosofía del arte conozcan poco de su filosofía de la acción (claramente la más árida y esotérica de las tres), sino incluso su aproximación a la filosofía de la mente en *The Body-Body Problems* para completar su paso por todos los problemas de la filosofía y finalmente sus ensayos de sistematización de su propia filosofía plasmados en *Connections to the World*<sup>1</sup>. Estas observaciones no son meramente pintorescas o secundarias, tienen que ver con el propósito específico que me guía en esta ocasión y en cierto sentido mi investigación en la epistemología de la historia y su persistente preocupación por el status científico de la historiografía en relación con su estrecha conexión con la expresión narrativa, aquella forma lingüística supuestamente propia de la literatura.

La específica cuestión de la conexión entre conocimiento histórico y narrativa es abordada por Danto en su conocido, por cualquier filósofo contemporáneo de la historia, breve conciso y siempre inspirador capítulo VIII de *Analytical Philosophy of History* titulado «Narrative Sentences». Por otra parte, la cuestión específica de la relación entre historia y ciencia o, más concretamente, hasta qué punto la relación entre historiografía y narrativa podría conspirar contra su objetivo de abrirle la puerta a los historiadores a la academia de ciencias, es tratada por Danto en los ignorados y tal vez (para muchos) superados capítulos finales. El libro fue publicado en 1965 pocos años antes de lo que se reconoce como el giro lingüístico en la filosofía de la historia, cuya marca definitoria reside en la valoración privilegiada que la expresión narrativa asume<sup>2</sup>. Es notable la poca trascendencia de su capítulo XI «Historical Explanation: the Rol of Narratives», como muchos otros trabajos de epistemología de la historia producidos en el marco de la filosofía anglosajona de la historia, abocados a disquisiciones sobre la «cientificidad» de la historiografía o sobre el grado de su subdesarrollo en relación con la ciencia. El capítulo no sólo es un conciso compendio del estado del debate en los '60, sino que deja clara su propuesta pluralista en cuestiones de preferencias explicativas (de forma narrativa o acordes a la teoría de la cobertura legal). Es más, estrictamente hablando, *Analytical Philosophy of History* no ofrece un criterio de demarcación para la historia que la incluya en la ciencia y la aleje de las artes y la literatura<sup>3</sup>. No obstante, el tema no ha sido soslayado por Danto. Sin embargo, como veremos en el quinto apartado, contra todas las predicciones y sospechas, la respuesta a la vieja cuestión por la distinción entre narrativa histórica y narrativa literaria o por lo que hacen los historiadores y lo que hacen los novelistas la

1 Por ejemplo sus dos libros *Sartre 1975* y *Nietzsche as Philosopher 1965*.

2 El giro lingüístico-narrativista es datado por la aparición de la obra de White 1973 y Mink 1970 y 1978. Véase Ankersmit, 1986.

3 Por el contrario, más bien se ha ocupado de demostrar como la narrativa y la teoría de la cobertura legal pueden complementariamente cumplir funciones explicativas de los fenómenos humanos. Por otra parte, «[...] la respuesta adecuada a la aburrida pregunta '¿Es la historia una ciencia?' es 'Ni'». Danto 1985, p. 143.

encontraremos explícitamente formulada y argumentada no en su filosofía de la historia sino en su filosofía del arte. Mi objetivo en el presente trabajo no se orienta directamente a mostrar la corrección de la filosofía dantiana del arte, tampoco a mostrar su insostenibilidad.<sup>4</sup> Concretamente mi intención se dirige a rastrear, a través de los argumentos de este gran filósofo, los costos que deberemos pagar si persistimos en la pretensión de alcanzar algún criterio de demarcación entre diversos ámbitos de representación, en este específico caso, una distinción filosófica entre representación histórica y representación literaria. El precio será la adopción (aún con los mejores argumentos, como, creo, hace nuestro filósofo americano) del representacionalismo en filosofía, estrictamente, de una versión esencialista. Un costo, muy caro para todos aquellos protagonistas del llamado giro narrativista en la filosofía contemporánea de la historia<sup>5</sup>. Su representacionalismo sostiene la posibilidad de encontrar un claro criterio de distinción entre lenguaje y realidad, así como los rasgos esenciales que nos guiarán en la identificación de entidades artísticas. Pero el precio pagado no cubre toda la cuenta, pues, aunque alcancemos una demarcación entre literatura e historia, como veremos hacia el final del trabajo, la distinción esencial formulada, me atrevo a aventurar, no será la deseada por la práctica historiográfica. Más bien será de relevancia exclusiva para la filosofía del arte y no para la filosofía de la historia.

Con el propósito de crear un contexto propicio para apreciar cómo la filosofía del arte dantiana contribuye a la cuestión de la relación entre historia y literatura dedicaré la primera sección (de las cinco que conforman el presente escrito) a una esquematización analítica de cómo el debate ha discurrido en la filosofía de la historia. En la segunda efectúo la reconstrucción de la teoría esencialista del arte coagulada en sus dos condiciones definitorias, la que distingue a las representaciones artísticas de las meras cosas y la que las distingue de toda otra representación, con el objeto de exponer el marco específicamente dantiano en el cual el problema de la distinción entre literatura e historia podría plantearse de modo interesante y aventurar que ello sería posible si nos concentramos en la segunda condición. Por ello mismo, la tercera sección revisita la distinción entre representación artística y mera representación. En la cuarta sección expondré mi propia reconstrucción de una posible filosofía general de Danto o más concretamente de lo que considero su concepción representacionalista de la filosofía y su implicación de la conexión esencial y originaria entre arte y filosofía. La última sección ensaya la demostración de cómo su filosofía del arte habilita un criterio peculiar de demarcación entre historia y literatura, con lo cual espero demostrar la provocativa tesis de que esta pregunta es relevante más para las artes literarias –por la estrecha relación entre arte y filosofía– que para la historia.

---

4 He trabajado y criticado esta consideración dantiana en dos oportunidades: Tozzi 2007 y 2009. En el primero revisé dicha concepción en el marco de la discusión de su filosofía de la historia en conexión con su controversial tesis del fin de la historia del arte. En el segundo en el marco de la discusión de Danto con la estética wittgensteiniana de Weitz, Kennick y Tilghman. En el presente artículo soslayaré provisoriamente mis propias críticas con el objeto de usar la propia consideración de Danto para otro propósito: la distinción entre historia y literatura.

5 En rigor de verdad, pocos historiadores buscarían amparo explícito en el esencialismo, aunque muchos se resistirían a renunciar a diferenciar claramente su disciplina de las prácticas literarias.

## 1ª El trasfondo del problema

El interrogante acerca de la distinción entre historia y literatura manifiesta una cierta vaguedad de formulación pues, como podrá apreciarse, es a veces tratada ya en términos de la diferencia entre narrativa histórica y narrativa ficcional, ya como historia y ficción, ya como historia y retórica, por dar algunos ejemplos. Por otra parte, y según sean los intereses que motivan la búsqueda, la pregunta puede plantearse de varias maneras pero hay dos creo ineludibles: una histórica y la otra filosófica. Veamos en detalle.

La primera atiende privilegiadamente a la historia de la relación entre ambas disciplinas con el objeto de constatar los diversos acercamientos y distanciamientos entre ellas. Incluyo en la adopción de este abordaje a Hayden White, Lionel Gossman y Reinhart Koselleck pues puede apreciarse la comunidad de interés en problematizar las dificultades de la distinción a través del rastreo histórico de los diversos usos que han tenido palabras tales como «historia», «literatura» y «ficción». En otros términos, los tres teóricos de la historia nunca pierden de vista el hecho de que la propia distinción o preocupación por la distinción no sólo surgió en un momento determinado sino en respuesta a intereses contextuales que difícilmente puedan ser reconstruidos por medio de alguna argumentación filosófica que le dé apoyo. Como señala Lionel Gossman, la asociación historia y literatura, narrativa histórica y narrativa ficcional, pervivió aporoblemáticamente desde la antigüedad hasta el Renacimiento. Se vuelve conflictiva o al menos enigmática cuando la historia deja de ser un problema retórico, esto es, cuando se aparta de la república de las letras y se transforma en un problema de la epistemología<sup>6</sup>. Pero el punto más importante al que esta estrategia nos invita a pensar es que, contrariamente a la posible creencia en que el problema se convierte en uno exclusivamente epistemológico e interno a la historia o exclusivo de los historiadores preocupados por obtener un certificado de admisión a la academia de las ciencias, la cuestión efectivamente planteada, remite a qué concepción de lo literario se promueve con esta separación. En otras palabras, más que estabilizarnos en supuestas oposiciones entre historia y literatura, o entre narrativa histórica y narrativa ficcional ya por ensayar algún criterio que permita la distinción, ya en alguna caracterización que disuelva una en otra, Gossman nos incita a pensar en las efectivas motivaciones que han llevado tanto a artistas literarios como a historiadores (comprometidos con limpiar su trabajo de rastros literarios) a reducir la literatura a un mero ornamento de nuestros contenidos<sup>7</sup>.

---

6 Véase Gossman, 1978, pp. 4 y 5.

7 «Para el historiador, en suma, las consideraciones retóricas más que las poéticas permanecen panorámicas, y la literatura es aún una artesanía o habilidad por la que lo dulce puede ser unido a lo útil y el lector amigablemente deleitado y aún instruido... El historiador que concibe la literatura como estilo o un medio de adornar proposiciones de otro modo simples puede acercar a la historia a la literatura (en la designación de Barthes). Pero estará más allá de las preocupaciones de los artistas literarios contemporáneos». Gossman 1978, p. 39. En suma, al igual que White, Gossman no parte de una consideración «esencialista» y en el caso concreto de White, la distinción filosófica no es pertinente. En sentido estricto, los escritos de White, Gossman (y podríamos también incluir a Koselleck) sobre la relación historia y literatura arrojan poca luz para aquellos interesados en distinciones analíticas. Por el contrario, el mérito de los mismos reside en ofrecernos diversos recorridos históricos de cómo fueron cambiando, ya de contenido, en cuanto a su significado, así como también acerca de las diversas relaciones que han mantenido ambas áreas culturales, a veces de manera provechosa a veces de manera conflictiva. Oscuridad y conflictividad que se mantiene aún hoy en día.

La segunda, sin desestimar las intuiciones que una aproximación histórica puede ofrecer, atiende privilegiadamente a la posibilidad de establecer una distinción filosófica entre historia y literatura. En el presente artículo me concentraré en explorar las posibilidades de este tipo de acercamiento y sólo me referiré a la estrategia histórica si contribuye a demarcar la índole de la estrategia filosófica. Este abordaje se conecta estrechamente con la preocupación por la científicidad de la historia. Esto es, sólo la narrativa histórica sustenta una dimensión epistémica o cognitiva insoslayable, dimensión por otra parte de naturaleza prescindible para la ficcional o literaria. No obstante, la preocupación proviene de la asociación entre historia y su forma escrita como narrativa. Por lo cual podría suponerse que, si eliminamos la forma narrativa, el problema estaría resuelto. Ahora bien, sin negar la posibilidad y la existencia de historiografía no narrativa, es verdad que gran cantidad de ella es producida en dicha forma por lo que el problema no ha sido eliminado y en este caso, la identificación y caracterización de su dimensión cognitiva es «la» cuestión a discutir.

Para poder apreciar el alcance del problema, permítaseme una pequeña digresión por la que acompañaremos a los filósofos narrativistas en su distinción entre narrativa histórica y crónica<sup>8</sup>. La mera sucesión cronológica de eventos no constituye un relato o narrativa. Como ha desplegado claramente Arthur Danto, lo propiamente histórico o narrativo reside en su mínimo requerimiento en describir un evento pasado en términos de otro posterior. En otras palabras el conjunto ordenado cronológico de descripciones de eventos sucesivos no es una condición suficiente (tampoco necesaria) para la constitución de una narrativa histórica. La crónica además contiene información o expresa información que es útil para cualquier disciplina y no es necesariamente siempre útil para la disciplina histórica. Ahora bien, aún cuando se suponga que el componente cronológico posee el status de una información básica no narrativamente cargada compuesta de enunciados de eventos previos a su inclusión en un relato histórico, igualmente tendríamos obstáculos en apelar a este nivel como el que hace la diferencia entre narrativa literaria y narrativa histórica.

Hecha esta aclaración pasemos ahora a detallar tres desafíos a enfrentar por aquellos que insisten en la estrategia filosófica. En primer lugar, debe señalarse que se trata de un abordaje con un trasfondo esencialista pues, en rigor de verdad y, como veremos en lo sucesivo, se trata de discriminar un elemento no común a dos tipos de discurso que comparten la adopción de un género entre otros: la narración o relato. La ausencia de un criterio de distinción o de un rasgo relevante no compartido haría peligrar a la práctica (la historia científica) para la cual la cuestión parece ser muy importante. Llamo a este desafío «temor de contaminación» en tanto se asume la preocupación por encontrar alguna característica propia de los relatos históricos que los mantenga inmunes a los componentes literarios, ficcionales o retóricos que penetran (atravesan) a la narrativa ficcional o literaria. Este temor ha informado a todas aquellas perspectivas epistemológicas de la historia tolerantes con su expresión en forma narrativa pero sólo en tanto recurso ornamental o didáctico y en última instancia prescindible en pos de la preservación de la dimensión cognitiva. Esta última sí sería esencial a la historia.

En segundo lugar, dicha estrategia en tanto impulsada por un interés demarcatorio entre ciencia y no ciencia constriñe a la historia a hacerse refractaria a los recursos que otras áreas

---

8 Como ejemplos de la distinción entre historia y crónica, véase White 1992, Carr 2008 y, por supuesto, Danto 1985, cap. VII.

de actividad humana podrían proporcionarle. En su forma extrema, esta estrategia estimularía a prestar limitada o nula atención a aquellos desarrollos teóricos de la teoría literaria, la historia y la sociología del arte, las ciencias del análisis del discurso con sus innumerables estudios sobre la metáfora, por nombrar sólo algunos ejemplos, que han contribuido a iluminar el status de la representación en general y de, la representación histórica en particular<sup>9</sup>. Ahora bien, soslayar estos aportes confiriéndoles sólo un rol secundario conlleva otro desafío al que denomino «riesgo de petrificación».

Será necesario recordar en este momento de la argumentación, aunque más no sea brevemente, los trabajos de tres de los filósofos narrativistas de la historia contemporáneos más importantes para apreciar cómo han lidiado con estos dos peligros. Me refiero a Ricoeur, Mink y Carr<sup>10</sup>. Los tres comparten la valoración positiva de la asociación entre la indagación histórica y la escritura narrativa<sup>11</sup>. De acuerdo con ello, sus respectivas reflexiones resultan notables por un profundo conocimiento acerca de aquello que los estudios en teoría literaria tienen para decir sobre la narrativa específicamente histórica. Si algo se puede acordar en torno al narrativismo en general es que está muy lejos de caer en el segundo peligro. No obstante considero que todos ellos han creído insoslayable ofrecer algún criterio robusto de distinción entre historia y literatura. A la hora de ensayar alguna alternativa es posible captar un cierto desnivel entre la profundidad a la que llegan por haber adoptado un abordaje holista del texto narrativo histórico –abordaje que los conduce a estrechar las afinidades entre historia y literatura– y las esquivas consideraciones que permitirían identificar el supuesto componente epistemológico propio o exclusivo de la historia y no de la literatura.

Aquello a lo que, en primer lugar, llaman enfáticamente la atención es a considerar al discurso narrativo como una totalidad significativa no analizable lógicamente en sus componentes oracionales. «Narrative Form as a Cognitive Instrument» (Mink 1978) y *Tiempo y*

9 Pueden consultarse al respecto los trabajos de Ricoeur, White, Veyne, La Capra y Ankersmit así como las apropiaciones de Gombrecht, Auerbach y Frye, aunque la lista podría ser mucho más extensa.

10 Sé que toda selección es arbitraria y que son inúmeros los autores que han tratado este tema. Pero por razones de espacio no todos pueden ser abordados aquí. Aún así, considero que la profundidad de las reflexiones de Ricoeur, Mink y Carr resultan más que representativas de la consideración y defensa del status cognitivo de la narrativa (a secas, es decir, previo a su distinción entre narrativa histórica y narrativa literaria). Otro ejemplo de defensa de la dimensión cognitiva primaria de la narrativa es la propuesta un poco más reciente de Ankersmit, quien aconseja discriminar dos niveles en todo trabajo narrativo: la descripción y la representación. Sólo el primero, en tanto remite al «registro de hechos específicos», es evaluable en términos de verdad-falsedad. El segundo, en cambio, remite a la representación misma como la definición de alguna tesis acerca de él. Tanto la novela histórica como la *narratio* nos muestran la realidad histórica a través de un punto de vista. Es en este segundo nivel donde narración histórica y novela encuentran su mayor familiaridad, esto es, en la manera en que la representación sobreviene sobre la descripción. No obstante, hay diferencias entre ambas aunque no porque una se arrogue la posesión del conocimiento dejando a la otra en la pura invención. La idea de Ankersmit es que la historia concluye en un punto de vista cognitivo en cambio la novela aplica el conocimiento (que lo precede) a una situación imaginaria, en el sentido de hipotética. Considero que se pueden hacer una gran cantidad de críticas a esta pretensión (Véanse Ankersmit 1983 y 2002 y mis críticas en Tozzi 2009), pero más allá de ellas, lo que quiero señalar es que en todos los casos de los autores mencionados, la distinción entre narrativa histórica y narrativa literaria no reside en la ausencia o presencia de capacidades cognitivas. Para todos estos autores la narrativa a secas es primariamente cognitiva, previa o independientemente de su circulación como expresión historiográfica o como literaria.

11 Varían en sus consideraciones respectivas acerca de la necesidad o naturalidad de esta alianza. Mink y Ricoeur sostienen que toda historia es narrativa, por el contrario Carr reconoce la autonomía de la historia analítica de Annales.

*narración* (Ricoeur 1995) apelan a la noción kantiana (retomada también por Collingwood) de facultad de la imaginación para dar cuenta del carácter sintético o sinóptico de la narración. En el caso especial de Carr, en *Time, Narrative, and History* se nos persuade acerca de que la estructura narrativa es continua con la estructura protencional e intencional de la experiencia humana del tiempo y la estructura medio-fin de la acción. En este punto de la reflexión no se hacen diferencias entre la narrativa histórica y la literaria o ficcional. Todo lo que se diga alcanza a cualquier narrativa. En segundo lugar, también, es fundamental tener en cuenta que en la dilucidación específica de la naturaleza de la narrativa los tres autores se ven en la necesidad de señalar en qué consiste su conexión con el mundo humano, sus diferencias residirán en la naturaleza de la conexión aunque nuevamente ninguno, en este punto de la argumentación, está interesado en las diferencias entre narrativa histórica y narrativa literaria o ficcional. Mink considera que la configuración o comprensión narrativa (aunque instrumento cognitivo) es impuesta a la experiencia humana del tiempo la cual no tiene estructura. Ricoeur señala un referente último común para la narrativa histórica y la literaria: la experiencia temporal de la existencia humana, así como una estructura prenarrativa (pero que pide ser narrada) en la comprensión práctica preteórica de la vida. Finalmente, David Carr arriesga a sostener que la vida misma es narrativa habilitando un origen pragmático común a historia y literatura y otorgándole el rol fundamental en la constitución de la identidad colectiva y personal. Como podemos ver en ninguno de los tres casos es el referente el que determina la distinción entre literatura e historia ni es el tipo de discurso. No obstante los tres se ven en la necesidad de hacer alguna diferencia pero ésta no es efectuada, según mi lectura, con la misma fuerza y persuasión con la que nos han convencido del carácter cognitivo, autónomo y constitutivo de la narrativa *per se*. En el caso de Carr y Ricoeur, ambos apelan a la interacción con las evidencias (algo que también podemos decir pueden hacer o hacen los novelistas). En el caso de Mink la idea de la historia *res gestae* como un relato no contado funciona como una idea regulativa importante para los historiadores, pero todavía más, es importante para nuestra vida para la cual hemos aprendido a distinguir entre historia y ficción, por ello, si la distinción fuera a desaparecer, ficción e historia colapsarían nuevamente en el mito y serían indistinguibles. Y aunque el mito sirva tanto a la ficción como a la historia para aquellos que no han aprendido a discriminar, no podemos olvidar lo que hemos aprendido<sup>12</sup>.

En fin, ya sea pragmáticamente (Carr), existencialmente (Ricoeur) o como principio regulativo (Mink), los tres filósofos se ven en la necesidad de establecer como más afines historia y cognición por un lado y literatura y ficción por el otro. No es que no reconozcan que haya ficción en la historia o cognición en la literatura pero por alguna razón no muy clara, la ficción en la historia o la cognición en la literatura no pertenecen a su esencia. Justamente, retomando el punto de origen, creo que en el caso de estos tres autores el temor a caer en el riesgo de petrificación ha funcionado en sus dubitativas elucubraciones sobre la diferencia entre historia y literatura<sup>13</sup>.

---

12 Véase Mink 1987, p. 203.

13 No debemos olvidar a la hora de abordar los trabajos de estos tres autores que el verdadero contexto de discusión en los que aparecen sus obras lo establecen los ataques a la narrativa tanto desde el reduccionismo científico (positivista y Annales) como desde el estructuralismo barthesiano. Es por ello que abordarlos buscando un criterio de demarcación entre historia científica y relato literario es totalmente desviado. A riesgo de ser



En tercer lugar, la posibilidad de una resolución exitosa en torno a la relación entre historia y literatura depende a su vez de la disponibilidad de una noción clara de todas aquellas nociones que supuestamente contrastan con la historia, me refiero a «literario», «ficcional», «poético». ¿Cuál es estrictamente el contrario de la historia? ¿Cuál es en concreto el significado o límite demarcatorio de cada uno de ellos? El inconveniente se agrava si tenemos en cuenta que para algunos teóricos literarios, como por ejemplo el caso de Northrop Frye, «literatura» es una noción tan amplia que abarca a todo comportamiento lingüístico de modo que a la hora de aplicar el análisis literario no despreciarán como temas desde las novelas, las poesías y dramas hasta textos sagrados, monografías históricas, textos filosóficos y textos científicos. Dada esta falta de consenso tanto en el *término oponente* como en cuanto a su significación, aparece un tercer desafío, simplemente la «disolución del problema». Por lo cual, en este punto, sería tal vez recomendable escuchar el consejo de limitarnos a la estrategia histórica. Como veremos en seguida, éste es justamente la clase de peligro que privilegiadamente preocupará a Danto en todos sus trabajos de filosofía del arte (aunque no para su filosofía de la historia)<sup>14</sup>.

Sospecho que las reflexiones dantianas en torno a la definición de arte y representación pueden sortear estas dificultades, esto es, establecer una distinción filosófica entre narrativa histórica y narrativa «literaria». Por otra parte, como veremos en su momento, dicha solución será inmune a las críticas lanzadas desde el positivismo y la historiografía francesa de *Annales* a la asociación entre historia y forma narrativa acerca de que sea dicha asociación la responsable del subdesarrollo científico de la disciplina. Ahora bien, su punto de partida será otro: mantener al arte en general, y a la narrativa literaria en particular, incontaminados, esto es, como siendo más que «meras representaciones». Como anuncié al principio, mi objetivo final será atender a los costos de esta estrategia pero antes de ello será necesario recorrer con cierto detenimiento las propias reflexiones de Danto sobre la noción de representación artística.

## 2ª La pregunta por la esencia del arte

A través de una serie de atractivos y polémicos escritos, Arthur Danto ha llegado a formar parte del mundo del arte comprometiéndose con la vieja cuestión sobre qué es el arte<sup>15</sup>. Como buen y sagaz filósofo su carta de presentación apela a haber encontrado la correcta formulación de la pregunta, la cual discurre en torno a qué es una obra de arte como distinta de una mera cosa (perceptiva o materialmente) **indiscernible**. Ninguna experiencia senso-

---

reiterativa mi propósito al incluirlos aquí fue mostrar como a la hora de dilucidar la naturaleza cognitiva de la narrativa, la demarcación con la literatura para los tres no era el principal objetivo por el peligro de caer en la petrificación.

- 14 Justamente, en relación con esta noción amplia de literatura, la asociación de literatura y ficción no es ni universalmente aceptada ni fácilmente de ser establecida. Danto mismo evitará esta asociación tomando como foco de análisis filosófico la noción de *artisticidad*.
- 15 No soy inocente en esta descripción, no sólo por la importancia que tiene la noción para Danto, quien, ya en su artículo seminal «The Artworld», afirma que lo que permite distinguir el arte de lo que no es arte y hace posible el arte, es la teoría del arte y la historia del arte, que, consideradas juntas, constituyen el mundo del arte. Sino también, por el hecho de que él mismo ha devenido en crítico, liderando desde 1984 la columna de *The Nation* y en ese sentido su obra ingresa y forma parte activa del mundo del arte.



rial, ningún entrenamiento en las prácticas de apreciación estética oficiarán de guías en la identificación de *Fuente* de Duchamp como obra de arte y en la desestimación como tal de cualquier urinario de último y sofisticado diseño publicitado en revistas de decoración de interiores. La respuesta a la pregunta, entonces, requerirá una definición filosófica que apunte a la esencia de la obra de arte.<sup>16</sup> Danto la encuentra, al igual que encontró la pregunta, en la maravillosa capacidad que ostentan las obras de arte y no sus homólogos indiscernibles para cumplir dos condiciones:

- a) tener un tema –ser acerca de– y
- b) un modo de presentación –encarnar un sentido.

La primera condición nos dice que lo que hace una obra de arte distinta de una mera cosa es su naturaleza semántica o representacional. Esto es, las obras de arte son *constituidas* por la interpretación, la cual transfigura objetos en obra de arte. Las cosas producidas por Duchamp no padecen ningún cambio físico cuando llegan a obras de arte o son localizadas en el museo. Cuando un objeto es una obra de arte, se funde con la pregunta sobre cuándo una interpretación de una cosa es una interpretación *artística*. La interpretación transporta la cosa al reino del significado<sup>17</sup>.

La segunda condición, encarnar su sentido o tema, es lo que distingue la representación artística de las meras representaciones, para las cuales exhibir su manera de presentarse no es esencial. En fin, la pregunta es la correcta porque nos permite encontrar una definición filosófica tan general y abarcadora en el tiempo como para poner fin a las disputas y abrir una era de pluralismo en la cual cualquier cosa puede ser una obra de arte<sup>18</sup>. Ahora bien, la sensación de frescura y libertad no ha dejado de estar acompañada de una sensación de peligro acerca de que cualquier cosa sea arte y cualquier advenizo se pretenda artista. Este temor frecuente y presente en toda corporación tradicional y anquilosada en su estabilización proviene, creo yo, no sólo de un espíritu reaccionario y conservador, sino de no haber comprendido ni atendido a la segunda condición, aquella que señala que no toda representación es obra de arte<sup>19</sup>. Las obras de arte (y no las meras representaciones) tienen un sutil

16 En el ya citado Tozzi 2009, analicé comparativamente la estética analítica wittgensteiniana y el esencialismo cognitivista dantiano en el marco de la competencia entre ambas propuestas acerca de cuál de las dos era más pluralista en consonancia con las nuevas vanguardias artísticas.

17 Alguno podría querer asimilar estas dos condiciones a la distinción contenido y forma pero creo que ello es errado y resultaría en una indeseable desviación de lo que Danto ha querido señalar. La primera condición no remite a tener un contenido sino a la naturaleza representacional, la segunda condición no remite a la forma o estilo o medio de transmitir un contenido sino al pedido de atención a la misma naturaleza representacional, el ser representacional es tematizado en la segunda condición.

18 Esta cuestión surge de su nunca abandonada idea en torno a caracterizar a los problemas filosóficos como el problema de los indiscernibles: dos cosas aparentemente (materialmente) indistinguibles pueden pertenecer, al menos momentáneamente, a diferentes categorías filosóficas, sueño y vigilia, acción moral y conforme a la moral, porcelana Ming y una imitación. En todos estos casos la mera experiencia nada nos dirá, la mera semejanza perceptiva será muda, en todos estos casos se nos exige apelar a factores externos a la experiencia: contexto, teorías, interpretación. Véase Danto 1997.

19 Las malas lecturas de las que ha sido objeto se deben a la confusión entre el problema de la identificación artística como distinto de la apreciación. Ser una obra de arte para Danto es ser un candidato a interpretación lo cual involucra reconstruir el contexto que hace posible que un objeto abandone el mundo de las meras cosas. Si nos

elemento autorreferencial<sup>20</sup>. «La tesis es que las obras de arte, en drástico contraste con las meras representaciones, utilizan los medios de representación de un modo que no queda bien definido aunque se haya definido exhaustivamente lo que se representa»<sup>21</sup>. En lo que sigue y un poco a contramano de la mayoría de los críticos y estudiosos de Danto, en lugar de tematizar la diferencia entre arte y mera cosa, me voy a concentrar en la diferencia entre las meras representaciones y la representación artística pues como mostraré esta diferencia tiene dos insospechadas y sugerentes consecuencias:

- 1 nos da una respuesta a la pregunta tan cara a los historiadores por la diferencia entre narrativa histórico-académica y narrativa literaria o, en breve, historia y literatura,
- 2 advierte que dicha diferencia no reside en la verdad de las afirmaciones que las componen o realidad de sus respectivos referentes, es decir, por la evaluación epistémica de su contenido, sino por esta autorreferencialidad.

### 3ª Las obras de arte como presentación de un planteo sobre su presentación

Danto nos ofrece una salida más sutil a nuestro problema porque su preocupación es bien distinta. La formulación adecuada de la cuestión acerca de la distinción entre historia y literatura es asimilable a la cuestión acerca de la diferencia entre arte y mera cosa, es decir, es también una pregunta que puede formularse en términos de indiscernibles, en este caso, sobre la diferencia entre dos tipos de representación que comparten el modo de presentación, la narrativa, pero sólo una de ellas pertenece al mundo literario. Como trataré de mostrar lo que hace más sutil el planteo de Danto reside en que tanto la diferencia entre arte y mera cosa como entre arte y mera representación reside en ser una pregunta promovida desde el arte y no desde la ontología de las meras cosas o desde las meras representaciones. Extendiendo estas consecuencias para la distinción entre historia y literatura podemos decir, que sólo desde una concepción «artística» de la literatura será posible encontrar una diferencia filosóficamente relevante entre narrativa histórica y narrativa literaria. En otras palabras, la preocupación filosófica residirá no tanto en cómo evitar contaminar la historia con elementos literarios sino en cómo evitar «disolver» la identidad de la representación artística en la mera representación –o «elevar» toda representación a representación artística. Veamos por qué.

Decir que una cosa ya no es una mera cosa sino una obra de arte implica que tiene un tema y tener un tema implica que la pregunta por cuándo un objeto es una obra de arte, se funde con la pregunta sobre cuándo una interpretación de una cosa es una interpretación *artística*. La interpretación «constituye» la obra en dos sentidos: *le da existencia* y *selecciona* qué cosas en el mundo pertenecen a ella. La interpretación juega un rol transfigurador

---

centramos en la apreciación solamente, corremos el riesgo (como ha sido el caso de la mayor parte de las teorías del arte) de considerar que sólo aquellas obras que se atengan a ciertos estilos pueden ser obras de arte. Véanse, Danto 2004 y, más específicamente, 1986, caps. 2 y 3.

20 «Supongo que además de referirse a lo suyo, remiten a la forma en que se refieren a eso mismo. ..Son complejas, semánticamente hablando, *al incorporar un sutil elemento autorreferencial.*» Ibid., p. 216, el énfasis es mío.

21 Danto 2004, p. 215.

que «no es institucional, sino ontológico»<sup>22</sup>, es decir, no se trata de la simple declaración arbitraria sin justificación por parte de un mundo de arte formado por críticos, historiadores y artistas, sino que depende de la conexión de la obra con su contexto histórico el cual incluye no sólo la intención del autor sino las teorías del arte del momento en relación con la historia del arte y de la crítica del arte. La distinción entre obra de arte y mera cosa es análoga, señala Danto, a la distinción entre acciones morales y acciones conforme a la moral pero inmorales. Esta distinción no puede derivar, como pretendía el calvinismo, de la mera gracia divina, no se puede decir que dos acciones iguales en todos sus aspectos relevantes discriminarían su status moral sólo por la voluntad divina: «Así como en el juicio moral, la designación de algo como arte debe justificarse a través de un discurso de razones...»<sup>23</sup>. Aun los más poderosos críticos y comisarios, denuncia Danto, no son, después de todo, dioses. Existe, por tanto, una clase de objetos cuyo rasgo característico es que son lo que son porque son interpretados como lo son, son vehículos de representación. Ahora bien, no todo objeto cuya ontología proviene de su ser representacional es una obra de arte, en otras palabras, no todas las interpretaciones son interpretaciones *artísticas*<sup>24</sup>. La segunda condición avanza en ayudarnos a comprender la distinción entre representación artística y mera representación. Como ejemplo sumamente ilustrativo Danto apela a tres representaciones estrechamente emparentadas:

- el cuadro de Cézanne *Retrato de Madame Cézanne* (1890),
- el diagrama sobre el cuadro de Erle Loran<sup>25</sup>
- el cuadro de Lichtenstein del diagrama con diferencia de escala<sup>26</sup>.

Para apreciar la consideración de Danto debemos preguntar en qué se diferencian «filosóficamente» estos tres objetos. No será en su capacidad semántica, dado que los tres son representaciones: tienen un tema y en tanto tales ya no son meras cosas sino cosas representacionales. En suma, la diferencia

- No puede ser el tener un contenido.
- No puede ser por su carácter ficcional o no real
- No, en definitiva, por todo aquello que asimile obra de arte a «representación»

En cuanto representaciones, el diagrama de Loran y el cuadro de Lichsteinstein tienen un tema, esto es, significan, remiten o refieren a algo, en ambos casos un cuadro concreto: el de Cézanne. Por otra parte, el cuadro del diagrama remite a la manera en que Cézanne pintó a su mujer, *remite* a la esposa vista por Cézanne. El cuadro de Lichsteinstein no es

22 Véase Tilghman, 2005.

23 Danto 2001, pp. 7-8.

24 Véase Danto, 1981, p. 198. Así como también no toda representación narrativa, por más bien escrita que esté, por más que haga un uso sofisticado de recursos poéticos, será una narrativa literaria. Creo que algo así querría decir Danto.

25 Erle Loran, *Cézanne's Compositions. Analysis of His Forms with Diagrams and Photographs of his Motifs*. University of California Press, 1946.

26 El lienzo, idéntico al de Loran pero de mayor escala, fue llamado por Lichsteinstein *Retrato de Madame Cézanne* y exhibido en 1963.

un diagrama si bien usa conscientemente el diagrama para hacer un planteo, «...se vale del lenguaje diagramático *retóricamente*»<sup>27</sup>. La evaluación empírica o convencional en el éxito o fracaso de la representación diagramática está fuera de lugar para el diagrama de Lichsteinstein<sup>28</sup>. Por tanto, la clave en la pretensión de otorgar a la obra de arte un status diverso al de las meras representaciones reside en la intelección de la noción de «modo de presentación», esto es, en la peculiar manera en que exclusivamente las obras de arte hacen uso de los medios de representación. Será la noción de metáfora, en tanto concepto intensional al igual que «arte», lo que nos permitirá capturar la destreza de los artefactos artísticos para no sólo hacernos ver algo, sino el modo en que se nos invita a mirarlo. De acuerdo con ello, el carácter metafórico del cuadro de Lichtenstein reside en ser *Retrato de Madame Cézanne* en tanto que diagrama<sup>29</sup>. En cambio, el cuadro de Cézanne es acerca de su mujer pero a través de la representación del cuadro. Lo que comparten ambas obras es su *intensionalidad*, se resisten a la sustitución por expresiones equivalentes<sup>30</sup>, por todo ello, culmina Danto, puede afirmarse que

...la estructura de la obra de arte es análoga a la estructura de las metáforas, de manera que ninguna paráfrasis o resumen de una obra de arte es capaz de activar una participación mental comparable a la que ésta desencadena, ningún análisis crítico de la metáfora interna de la obra de arte puede sustituirla, aunque sólo sea porque la descripción de una metáfora carece de la energía de la metáfora,...<sup>31</sup>

#### 4ª La naturaleza filosófica del arte

La posesión de un «modo de presentación en tanto aspecto definitorio de la obra de arte no debe ser tomado como el señalamiento de un rasgo epistémico, esto es, como un rasgo a tener en cuenta a la hora de involucrarnos en aquellas cuestiones propias de la teoría del conocimiento o del lenguaje en general que se focalizan por ejemplo en la diversidad, posiblemente conflictiva, de los múltiples vehículos representacionales producidos por los seres humanos para dar sentido a una «misma» realidad: por ejemplo, ciencia o religión, o en el caso de los llamados eventos traumáticos del pasado reciente, historia o memoria. Tampoco el «modo de presentación» es una convocatoria a abordar el otro típico problema epistemológico acerca de cómo la «realidad» puede ser mostrada de varias maneras a través de diversas representaciones en competencia. Esto es, teorías científicas alternativas o interpretaciones históricas alternativas de los mismos fenómenos. Más bien, el «modo de presentación», al

27 Danto *Ibid.*, p. 214.

28 Véase *Ibidem*.

29 Véase, *Ibid.*, p. 248.

30 Danto se está refiriendo en este punto a los contextos intensionales no gramaticalmente desviados en los cuales las expresiones correferenciales no son intercambiables. Por ejemplo, la expresión metafórica «Julietta es el sol» no es intercambiable ni puede parafrasearse por la oración «Julietta es esa masa de gases que es el centro del sistema». Véase *Ibid.*, pp. 257-8.

31 *Ibid.*, p. 250. «La explicación de la peculiaridad lógica de los contextos intensionales reside en que las palabras que usan estas proposiciones no remiten a lo mismo que en el habitual discurso no intensional. Remiten más bien a la forma en que se representan las cosas a las que de ordinario remiten las palabras: incluyen entre sus condiciones de verdad alguna referencia a una representación.» *Ibid.*, p. 260.

poner el acento en la tematización de su propia vehiculización, da cuenta de aquellas notas que nos señalan su status como representación, obligándonos a desviar nuestra atención hacia aquellos indicios que la contrastan con el mundo ordinario de las meras cosas.

Estas aclaraciones resultarán inteligibles si prestamos atención al marco general de la filosofía del lenguaje de Danto enunciada tempranamente en su no tan conocido «Historical Language and Historical Reality»<sup>32</sup>, en el cual sostiene la necesidad de distinguir y no olvidar las dos formas en que el lenguaje se relaciona con la realidad: como parte del mundo –como una cosa más y en tanto tal sujeto al orden causal– o, como externo al mundo –con una función representacional y en tanto tal contribuyendo al mapeo de la realidad. El lenguaje tiene una doble «locación»: dentro y fuera del mundo y una doble naturaleza: causal y representacional. Por lenguaje, Danto entiende cualquier tipo de expresión, teorías científicas, lenguajes naturales, obras de arte. La filosofía por su parte, sería aquella actividad orientada a analizar el espacio metafórico entre lenguaje y realidad, o más específicamente, es la disciplina que se ocupa de diferenciar entre representación y realidad sin ofrecer ella misma una representación de la realidad<sup>33</sup>. Este punto es crucial, la filosofía no representa el mundo sino que tematiza la representación como diferente de aquello que es representado.

Teniendo en mente este trasfondo filosófico seremos capaces de apreciar lo que Danto quiere destacar con la segunda condición definitoria de obra de arte: su modo de presentación. En analogía con la filosofía, las obras de arte se diferencian de todos los otros vehículos representacionales pues estrictamente no contribuyen, en términos de su esencia, al mapeo de la realidad, no nos ofrecen, en términos de su definición esencial, una mirada sobre la realidad. Ello no quiere decir que no lo puedan hacer, en la medida en que son representaciones obviamente pueden contribuir a dar sentido, iluminar, mostrar la realidad, pero si lo hicieran, esto es, si aportaran a la comprensión o intelección de la realidad, no sería por ello que las consideraremos esencialmente obras de arte. En otras palabras, su membresía al club de obras de arte se la otorgaríamos sólo en tanto nos llamen la atención a aquello que las diferencie de la mera realidad y atraiga la atención a su esencia representacional. En fin, esta función de contraste que la realidad cumple en la definición de la obra de arte tiene dos consecuencias.

- aproxima el arte a la filosofía, y
- aleja al arte de todo otro vehículo representacional.

Veamos entonces, la primera.

Para dar una definición filosófica de arte necesitamos además una explicación de la diferencia entre arte y realidad, en suma, debe haber un concepto de realidad<sup>34</sup>. El lazo entre

---

32 1985, pp. 306-310. Estas afirmaciones han sido reiteradas en 2004 (1981) y más sistemáticamente desarrolladas en 1997.

33 Esta indagación filosófica se hace justamente en términos de la cuestión de los indiscernibles. Considero la conexión entre estos dos puntos, la concepción de la doble naturaleza de la representación o lenguaje y la consideración de los problemas filosóficos en términos de indiscernibles, dos puntos que se apoyan mutuamente en la filosofía de la Danto y condensan su defensa del representacionalismo.

34 Véase Danto 1964.

la concepción del arte como esencialmente representacional y su contraste con la realidad es tan estrecho que, señala Danto, adquiere relevancia a la hora de explicar por qué el arte y la filosofía aparecen al mismo tiempo y en el mismo lugar, esto es, si consideramos que el problema fundamental que dio origen a la filosofía en la Grecia antigua, es la diferencia entre realidad y apariencia. Los conceptos de arte y realidad se desarrollan juntos, «... para tener un concepto de realidad debemos distinguir la realidad de algo (diversas formas de no realidad además del arte)... una cultura sin el concepto de arte tampoco tiene un concepto de realidad»<sup>35</sup>. Pero, por otro lado, la función de contraste entre realidad y apariencia, en un sentido estrictamente filosófico, no es primaria en ninguna otra entidad representativa.

Esto nos lleva a la segunda consecuencia. Sea lo que consideremos que sean o para qué sirven las representaciones, podríamos decir que generalmente son propuestas para dar sentido a la realidad –entiéndase por ello, comprender, explicar, dar una imagen, legitimar, intervenir, etc.). Es justamente por ello, afirmaría Danto, que la autoconciencia representativa *per se* no es prioritaria. Específicamente en el caso de las ciencias, los mapas, los lenguajes, etc., las reflexiones sobre el status de la representación en contraste con lo real no son su tema, más bien son subsidiarias de la teoría general de la representación y de la filosofía. Por todo ello en el supuesto caso de que en la ciencia, la historia, etc., su contenido sea su concepto en contraste con la realidad, no es sobre la base de ese concepto que las caracterizaríamos como representaciones históricas o científicas<sup>36</sup>. En otras palabras, no es que en las ciencias o en el lenguaje no importa la distinción entre apariencia y realidad, sólo que cuando se aborda esta cuestión estamos haciendo filosofía, no ciencia. Por el contrario en el caso del arte el planteo de una distinción entre apariencia y realidad o el planteamiento acerca de cómo ella se diversifica de la realidad es parte de la esencia de su *status representacional*.

Podríamos advertir en este punto que en rigor de verdad, en cualquier empresa cognitiva hay presupuesto un concepto de realidad. Por ejemplo, si pretendo dar cuenta del pasado humano en términos narrativos supongo que la realidad pasada es narrable, si pretendo dar cuenta de los fenómenos naturales en términos causales, supongo que dichos fenómenos sostienen relaciones causales. No obstante, yo podría objetar (no sería el caso de Danto) que no hace falta esta presuposición ontológica para legitimar la aplicación de cierto tipo de representaciones, dado que es posible certificarla en términos de ser respuestas a intereses cognitivos ya trascendentales, ya convencionales, ya contextuales. Esto es, si aceptamos que los lenguajes científicos y los históricos tienen como principal objetivo, en su función representacional, contribuir al mapeo de la realidad, entonces, dichos lenguajes pueden apreciarse como sugerencias de mirar la realidad de cierta manera. No hay ninguna necesidad de comprometerse con alguna consideración metafísica robusta de la realidad en sí. Ahora bien, el punto es que más allá de la aceptación o rechazo de la semejanza estructural entre lenguaje y realidad (aspecto sí sostenido por Danto), la representación científica y la representación histórica son contribuciones al mapa<sup>37</sup>. En otras palabras, esta discusión

35 Danto 1997, pp. 14-16.

36 Repito, son científicas o históricas por iluminar la naturaleza o el pasado, no a sí mismas, si se iluminaran a sí mismas como históricas ya no serían contrastadas con la realidad sino arrojadas en la cadena causal de la realidad.

37 Reitero, las obras de arte pueden contribuir al mapeo de la realidad en tanto representaciones y como distintas de las meras cosas pero no en tanto representaciones artísticas.

no es relevante al problema de Danto, porque en el caso del arte, el concepto de realidad funciona como contraste, en los otros vehículos de representación de la realidad es ella la que quiere ser mostrada.

Vemos entonces aquí en pleno funcionamiento ese elemento autorreferencial señalado al comienzo del trabajo, esto es, ¿puede cualquier vehículo representacional volverse su propio tema, ser autorreferencial? En este punto debemos reconocer que no sólo es posible que la ciencia, la historia y la representación política se vuelvan su propio tema, sino que de hecho ya lo han hecho. Pero ello fue efectivizado sólo en los dos sentidos en que los lenguajes o las representaciones en general se relacionan con la realidad: ya sea en el marco de la relación representativa entre lenguaje y realidad o en el marco de la relación causal lenguaje y realidad. Tal es el status que detentan concepciones historicistas, sociologicistas o darwinistas del desarrollo, producción y cambio científico o cognitivo, por dar un ejemplo. De acuerdo con ello, las representaciones científicas vueltas sobre sí mismas como su propio tema contribuyen al mapeo de la realidad. Ahora bien, lo que les está vedado a las representaciones históricas y científicas es posicionarse en ese distanciamiento filosófico para mirarse, qua representación histórica, qua representación científica, qua representación política, como en contraste con la realidad<sup>38</sup>.

## 5° Historia y literatura

¿Cuál es la relevancia de todas estas reflexiones para nuestra pregunta de inicio sobre la diferencia entre narrativa histórica y narrativa literaria? ¿Podría esta distinción discurrir en las tradicionales polarizaciones:

- |                  |                 |
|------------------|-----------------|
| – verdadero      | – ficticio      |
| – fáctico o real | – ficcional     |
| – cognitivo      | – no cognitivo? |

Danto nos ofrece un sugestivo y preciso ejemplo. En *La Transfiguración*<sup>39</sup> nos invita a pensar por un momento en posibles variaciones representativas en torno a *A sangre fría* de Truman Capote:

- **artículo periodístico:** los periodistas usan esa forma porque así es como son las historias en los periódicos, ellos no se proponen nada al utilizar esa forma.
- **Relato en forma de artículo periodístico:** un escritor usa la forma «artículo periodístico», con lugar, fecha, encabezado titular, columnas, etc. como planteo y excluye al artículo periodístico de la categoría en la que su relato como forma de artículo periodístico se incluye.
- **Novela no ficticia:** Capote literataliza un acontecimiento policial o hecho.

38 Se puede encontrar el desarrollo explícito de esta aplicación de la noción de lenguaje como dentro del mundo para el historicismo y el sociologicismo en Danto 1985, pp. 298-341.

39 Específicamente en el cap. 6, pp. 210 y siguientes.



¿Cuál es el elemento compartido por estos tres artefactos representacionales? Específicamente Danto destaca dos: la técnica del periodismo de investigación y el contenido no ficticio de su tema, estrictamente ninguno exhibe errores fácticos. Es más, para que la sugerencia sea más contundente, agregaríamos que los tres casos comparten además la pretensión de verdad, es decir, ofrecer una consideración verídica y sin atenuantes de un acontecimiento real, en este caso, un crimen horroroso. Por supuesto, ello no excluye la posibilidad de que estas tres representaciones escritas de presunta intención realista no puedan contener errores fácticos. Del mismo modo que cualquier obra de cualquier historiador es más proclive que no a cometer errores fácticos. Pero el punto de Danto es enfatizar que la verdad o corrección fáctica del contenido o tema, no hace a la cuestión, ya que, «...puede haber verdad histórica en la ficción y puede haber falsedad histórica en la no ficción, no obstante, en ninguno de ambos casos los textos se convierten en su contrario, los artículos periodísticos en relatos en forma de artículos periodísticos o novelas no ficticias ni estos en artículos periodísticos»<sup>40</sup>.

Ahora bien, ¿por qué no obstante, los artefactos del escritor de relatos con forma de artículo periodístico y el de Capote son literatura u obra de arte y el artículo periodístico no? La respuesta reside en que sólo los dos primeros tematizan la forma de la escritura, el modo de presentación, en concreto hacen un *uso* de ciertos estilos como *planteo*:

- Capote ofrece una historia no ficticia, «historia» aquí admite una carga connotativa como obra literaria
- El relato en forma de artículo periodístico prescinde de todo lo que pueda ser llamado tradicionalmente literario y elige el formato de artículo periodístico con lugar, fecha, encabezado, titular, subtítulos, columnas.

En fin, si nos posicionamos por un momento en la perspectiva de la preocupación del arte contemporáneo por su identidad como distinto de las meras cosas, comprenderemos que el hecho de que el arte se vuelva su propio tema nos advierte de que su esencia es no sólo «ser» representacional sino también «exhibir» su representacionalidad. La introducción en el mundo del arte de objetos comerciales como en el arte *Pop* que cuestionan la distinción entre bellas artes y arte comercial, o el caso de objetos industriales como los del movimiento *Fluxus* que cuestionan la diferencia entre arte y el mundo del trabajo o industria, o, finalmente, las performances o las grabaciones del músico John Cage que disuelven la línea divisoria entre lo cotidiano y el mundo de la exhibición artística, todos ellos, según Danto, de una u otra manera, tal vez no conscientemente, abren de manera inevitable la puerta a la pregunta filosófica por la diferencia entre arte y mera cosa y necesariamente también entre arte y otras representaciones<sup>41</sup>. Planteos de la misma naturaleza se muestran en la literatura contemporánea donde representaciones escritas banales y vulgares: una guía telefónica, un listado de supermercado, un artículo periodístico, pueden ingresar y de hecho han ingresado, al mundo del arte, al mundo de la literatura. Es, repito, en la literatura contemporánea, en donde la pregunta por la distinción entre historia y literatura adquiere dimensión filosófica.

40 Ibid., p. 250.

41 La exposición detallada del análisis de estos movimientos así como su competencia con la estética wittgensteiniana la encontramos en «The World as Warehouse: Fluxus and Philosophy», en Danto 2005.

Sólo la segunda llama la atención hacia sí misma<sup>42</sup> en tanto que representación, en tanto que uso o modo de representación o, en otras palabras, su autorreferencialidad la ubica en la ontología del arte y no de las meras representaciones<sup>43</sup>.

En conclusión, la definición de artísticidad en términos de tema y modo de presentación así como el despliegue de estas características por el uso y mención de los tropos retóricos involucra:

1. La ficción o la corrección fáctica no hacen a la distinción entre literatura e historia, centrarse en ello supondría que la distinción entre obras de arte y meras representaciones remite al contenido o, en términos de la definición esencial, sólo a la condición a.
2. Tampoco la diferencia está en el diverso uso que pueden hacer las representaciones históricas y las representaciones artísticas o literarias de los recursos para provocar ciertas actitudes en el auditorio, ambas hacen amplio uso retórico de los medios de representación.

La diferencia es que en la literatura y no en la representación histórica los recursos son mencionados y no sólo usados. La cuestión no es menor y no tanto porque queramos argumentar a favor la científicidad histórica desligándola de todo elemento literario o retórico. En otras palabras, el establecimiento de las condiciones a y b para la obra de arte nos garantiza el pluralismo artístico dado que cualquier cosa puede ser una obra de arte. Pero, la distinción entre obras de arte y meras representaciones, excluyendo de éstas como condición necesaria la condición b se dirige no tanto a argumentar contra aquellos que quieren identificar ciencia con arte sino enfrentarse a aquellos que por esta vía conducirían a la pérdida de especificidad del arte ya que entonces, toda representación, sin excepciones, ahora sería una obra de arte por cumplir ambas condiciones. Pero, como anuncié en la introducción, la distinción resultante sería relevante para el arte más que para la historia.

Es decir, efectivamente el tratamiento de Danto de la artísticidad del escrito de Capote permite un peculiar abordaje de la naturaleza de la representación histórica, en lugar de pensar que la cuestión tiene que ver con la posibilidad de distinguirse de la ficción, Danto la caracterizaría en términos de su no autorreferencialidad o la no relevancia primaria de su modo de presentación. En fin, la cuestión que planteo es la siguiente, si aceptamos la caracterización de las obras de arte de Danto como tema y modo de presentación así como el despliegue de estas características por el uso y mención de los tropos retóricos y luego

---

42 Nuevamente, es necesario recordar aquí que cuando Danto habla de autorreferencialidad no está retomando la discusión de la era de los manifiestos sobre si el arte debía o no intervenir políticamente en el mundo o transmitir un mensaje acerca del mundo o adoptar un realismo artístico o, en otras palabras, decidir entre el internalismo vs el externalismo. No es una discusión sobre cuáles temas son los legítimos (justamente esto es lo que en la posthistoria del arte se ha acabado). Véase Danto, 2003, especialmente el capítulo primero. La autorreferencialidad es la atención a la representación misma cualquiera sea su tema o ausencia de tema (como supuestamente era el caso del expresionismo abstracto).

43 No obstante, señala Danto, la autorreferencialidad es una condición necesaria pero no suficiente de la artísticidad esencial, esto es, no basta que una representación sea autorreferencial para que sea una obra de arte, pero sí es necesaria para que lo sea. Por otra parte, diría Danto, no es una condición ni necesaria ni suficiente de una representación histórica que sea autorreferencial. (El historicismo aplicado a las propias representaciones históricas no es una condición necesaria de su ser una representación del pasado).

queremos extenderlo a todas las otras representaciones, entonces, nos enfrentaremos no a la cuestión del pluralismo en que cualquier cosa puede ser una obra de arte (algo deseado por Danto y el mundo del arte) ni a la cuestión de la pérdida de especificidad de las teorías científicas (objetivo demarcatorio abandonado por la Nueva Filosofía de la Ciencias), sino a que toda representación **ES** una obra de arte por cumplir ambas condiciones. Pero el punto más importante aquí es el siguiente, la distinción filosófica alcanzada, entre narrativa histórica y narrativa literaria, será de importancia sólo para la literatura en el marco de la pregunta por la diferencia entre arte y mera cosa o entre arte y mera representación. Dicha diferencia no será relevante para la historia, a pesar de lo que muchos historiadores y filósofos de la historia pudieran desear o creer, pues dicha diferencia no se basa en sus posibilidades cognitivas, ambos tipos de representación pueden cumplir esta función. Esto es, no es sólo el caso trivial de que podemos encontrar oraciones verdaderas y falsas tanto en narrativas ficcionales como históricas, sino además que podemos reconocer incluso pretensiones de verdad en obras estrictamente literarias. ¿Quién negaría que *Madame Bovary* o *Mrs Dalloway* nos ofrecen perspicaces y hasta fieles imágenes de una época?<sup>44</sup>. Por ello, repito la única diferencia esencial posible es la que remite a la artísticidad y no a la cognitividad, ésta última sería la única de interés a historiadores y filósofos no historicistas de la historia.

Retomemos entonces los desafíos anunciados al inicio de este artículo que ponían en riesgo el éxito de las estrategias esencialistas de distinción entre narrativa histórica y narrativa literaria, que, según lo prometido, Danto podría sortear. Una vez asumido que la «ficción» o la «verdad» o lo «fáctico» no son los rasgos definitorios o no compartidos por la narrativa histórica y la literaria, desaparece el «peligro de contaminación». Esto es, en la medida en que ambas pueden albergar la corrección o incorrección fáctica, lo fáctico y lo ficcional, así como también asumir que la historia no narrativa (analítica) tampoco está exenta de incorrección fáctica (por no señalar las analogías entre los términos ficcionales y los téóricos), puede sostenerse, entonces, que la historia narrativa tiene todo el derecho a ser una forma legítima (no ornamental ni didáctica) de expresión del conocimiento histórico ya que lo que la diferenciaría de la literatura reside en que esta última se interesa por el modo de presentación, algo de ningún modo «privilegiadamente» relevante para la historia académica.

En segundo lugar, sostener la diferencia entre historia y literatura en términos de artísticidad o tematización del modo de presentación protege a la propia historia académica del riesgo de petrificación. Pues, la historiografía, ya no preocupada por su fidelidad a un criterio de demarcación científica, no encontrará limitaciones filosóficas para interactuar con movimientos literarios que le provean recursos novedosos para representar ciertos fenómenos que se resisten a ser enmarcados, por ejemplo, en una narrativa lineal. Dos ejemplos paradigmáticos los encontramos en los desafíos planteados, por un lado, por las dificultades

---

44 Hayden White lo expresa muy bien en su afirmación: «A novel such as Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*, which recounts one day in the life of a London matron planning a reception for her diplomat husband in the evening, provides an example of what I have in mind here. It is precisely the (permeable) boundary between reality and what we human beings, caught in the throes of memory and desire, conscious and unconscious or subconscious imagining, knowledge and experience, and so on, that is the 'topic' of Virginia Woolf's great book. Her London, or rather the part of it which Woolf's heroine symbolizes, is fully recognizable as a realistic image of what London 'must have been like' in or around 1920. In this respect, Virginia Woolf's novel constitutes a kind of testimony, an example of a kind of 'witness literature' or testimonio,...», White 2005, p. 148.

para representar los llamados «eventos traumáticos» como el Holocausto, –mal interpretado a veces como un debate por si el genocidio ocurrió o no– o, por el otro, aquellos provenientes de las nuevas políticas de la identidad (feminismo, *queer*, multiculturalismo), que denuncia que la historia académica tradicional no está preparada para incluir en sus grandes narrativas la emergencia de nuevos y no necesariamente homogéneamente clasificables sujetos. En ambos casos es notable la recurrencia al «modernismo literario» y a las antinarrativas contemporáneas como medios de escritura alternativa para historizar la emergencia de este nuevo tipo de eventos y movimientos.

Por último y en relación con el tercer desafío, el de disolución del problema, en tanto que el objetivo de la historia es dar sentido o contribuir al mapeo de la realidad (en este caso pasada), el uso de recursos ficcionales, retóricos, poéticos para alcanzar dicho objetivo hace que no sea relevante atenerse a estrategias esencialistas o demarcatorias. Encontrar un criterio, como buscaba Popper, de demarcación entre ciencia y no ciencia, historia científica y literatura, no es aconsejable, en tanto ésta puede ser un buen recurso para alcanzar su auténtico objetivo de contribuir al mapeo de la realidad. Es más, a la hora de dar sentido a la realidad, historia y literatura pueden estimularse mutuamente. Por el contrario, dado el ingreso al mundo del arte y a la literatura de obras que utilizan modos de presentación tradicionalmente no literarios, como el caso del relato escrito en forma de artículo periodístico, o, en otras palabras, dado que la literatura comparte sus recursos con diversas disciplinas como la historia, la ciencia, el periodismo de investigación, etc., llamar la atención y advertir sobre el uso de dichos elementos como planteo es sí esencial, es decir, es el único camino hacia su preservación como arte y no mera representación. Lo paradójico de esta conclusión será que, en sentido estricto, la distinción alcanzada no es de interés para la historia sino sólo para el arte: es desde la propia historia del arte que se pregunta por la diferencia esencial entre representación artística y mera representación.

En suma, la historia no tendría que preocuparse ni por ser contaminada por la literatura, ni por ser refractaria a las nuevas tendencias literarias, ni por ser abducida en la literatura, dado que la literatura ha encontrado (desde Danto) un modo de definirse esencialmente sin ser absorbida por las meras representaciones (incluida la representación histórica). Para concluir, entonces, el punto principal que he tratado a lo largo de este trabajo es el siguiente: si se quiere mantener la distinción entre historia y literatura pero evitando la petrificación, la contaminación y la disolución del problema, esto es, sin adoptar la estrategia meramente histórica, debemos asumir el costo de preservar una concepción representacionista-esencialista del lenguaje, habilitando una consideración de la filosofía como una metareflexión **sobre el espacio entre dos órdenes separados: el lenguaje y la realidad**. Asunción que, por otra parte, no satisfaría el deseo de historiadores y filósofos de la historia de ofrecer un criterio de demarcación entre historia y literatura en términos de pretensiones de verdad. Es más, el mismo Danto se hace cargo de que el criterio de demarcación en términos de pretensiones de verdad es inalcanzable, el proyecto demarcatorio en términos cognitivos está destinado al fracaso. No obstante, la filosofía del arte dantiana ofrece una salida demarcatoria.

Algún lector podría en este punto presentar una queja ya que todo el planteo de Danto sería irrelevante si abandonáramos el representacionismo y el propio proyecto demarcatorio. Seguramente, éste sea el proyecto disolutorio de White y tal vez en consonancia con los tiempos que corren quizá ésta sea la mejor opción, pero éste es tema de otro artículo, y

en cierto sentido, un camino externo de crítica a todo el programa dantiano. En el presente escrito solo intenté mostrar qué es lo que está detrás de aquellas persistencias en la historiografía y filosofía de la historia contemporánea en sostener algún criterio de distinción entre historia y literatura. Lo que he podido mostrar gracias a la filosofía del arte de Danto, es que esa insistencia no es otra cosa que la persistencia en la búsqueda de definiciones esenciales, un alto costo que pocos filósofos y teóricos de la historia (incluso historiadores) estarían dispuestos a pagar.

### Bibliografía

- Ankersmit, F. (1983): *Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language*, Dordrecht and Boston, Martinus Nijhoff Philosophy Library.
- (2002): *Historical Representation*, California, Stanford U. P.
- Canary, R. H. and Kozicky, H. (1978): *The Writing and History. Literary Form and Historical Understanding*, The University of Wisconsin Press, Madison.
- Carr, D. (2008): «Narrative Explanation and its Malcontents», *History and Theory*, 47, 1, pp. 19-30.
- Danto, A. (1985): *Narration and Knowledge*, Columbia University Press, New York. (Incluye la versión completa de *Analytical Philosophy of History*, aparecido en 1965).
- (1964): «The Artworld», en: *The Journal of Philosophy*, 61, pp. 571-584.
- (1974): «The Transfiguration of the Common Place», en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No 2, pp. 139-148.
- «Historical Language and Historical Reality», en Danto (1985).
- (1986): *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York.
- (1997): *Connections to the World. The Basic Concepts of Philosophy*, The University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- (2001<sup>a</sup>): *Philosophizing Art: Selected Essay*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- (2001b): *The Body/Body Problem*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1<sup>a</sup> edition.
- (2003): *Después del Fin del Arte. El Arte Contemporáneo y El Linde de La Historia*, Buenos Aires: Paidós. [After the End of Art, Princeton University Press, Princeton, 1998].
- (2004): *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*, Buenos Aires: Paidós, 1<sup>a</sup> ed. [The Transfiguration of the Common Place, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1981].
- (2005): *Unnatural Wonders, Essays from the Gap Between Art and Life*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- Gossman, L. (1978): «History and Literature. Reproduction and Signification», en Canary and Kozicky (1978): pp. 3-39.
- Kennick, W. (1958): «Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?», en *Mind*, 67, pp. 317-334.
- Mink, L. (1987): *Historical Understanding*, (Brian Fay, Eugene Golob y Richard Vann; ed.) Cornell University Press, New York,

- «History and Fiction as Modes of Comprehension», en Mink (1987) [el artículo apareció originalmente en 1970].
  - «Narrative Form as a Cognitive Instrument», en Mink (1987) [el artículo apareció originalmente en 1978].
- Ricoeur, P. (1995): *Tiempo y narración, I, Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI-México, México.
- Tilghman, B. (2005): *¿Pero, es esto arte? El valor del arte y la tentación de la teoría*. Universitat de Valencia, Valencia.
- Tozzi, V. (2007) «Tomándose la historia en serio. Danto, esencialismo histórico e indiscernibles», en: *Revista de Filosofía, UMC España*, Vol. 32, número 2, pp. 109-126.
- (2009): «Danto y la definición esencialista del arte. ¿una alternativa pluralista a los ‘parecidos de familia’?», en Quintanilla, Pablo, *Ensayos sobre Metafilosofía*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Weitz, M. (1956): «The Role of Theory in Aesthetics», en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1, pp. 27-35.
- White, H. (1992<sup>a</sup>): *Metahistoria, La imaginación histórica en el siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, [*Metahistory. The Historical Imagination in the Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins U. P., 1973].
- (1992): «El valor de la narrativa en la representación de la realidad», en White, (1992b).
  - 1992b, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós, Barcelona.
  - (2005): «Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality», en *Rethinking History*, Vol. 9, No. 2/3, June/September 2005, pp. 147-157.

