

## LA «DISTINCIÓN DE LO ESTÉTICO» EN CLAVE PRAGMATISTA. DEWEY, GADAMER Y LA ANTROPOLOGÍA DE LA CULTURA.

Roberta Dreon

Como es bien sabido por los conocedores de la tradición clásica filosófica alemana, Hans-Georg Gadamer formula en 1960, en *Verdad y método*, una muy importante crítica a la así llamada «distinción de lo estético». Esa distinción es el resultado final de un proceso histórico-cultural que comenzó con la reivindicación de la autonomía del juicio sobre lo bello frente a cualquier injerencia —epistemológica, ético-moral, política y, sobre todo, religiosa—, que a partir de entonces se considerará indebida: lo que es bello, o digno de ser apreciado estéticamente, sólo puede valorarse de acuerdo con sus propias reglas. En consecuencia, se ha llegado a considerar el ámbito de las artes como algo separado y aislado, sustancialmente irrelevante cuando nos ocupamos de cuestiones como la verdad, la justicia, la relevancia moral o la legalidad.

A la «cultura estética» se la considera responsable del proceso de abstracción de la obra de arte respecto del contexto de prácticas vitales de las cuales se nutre, del mundo de normas compartidas de las que surge. Es precisamente a esta operación abstractiva a lo que Gadamer llama «distinción estética». Y por «cultura estética» el filósofo alemán entiende el paradigma cultural que ha prevalecido en el mundo occidental desde la segunda mitad del siglo XVIII, que se habría perfilado con Kant, Schiller y la afirmación del *Erlebnis* estético como forma de experiencia completamente *sui generis* respecto de las otras modalidades de la *Erfahrung* del mundo común, es decir, respecto de las experiencias que se miden con lo verdadero y lo falso, el bien y el mal, lo justo y lo injusto, pero también con lo práctico, lo útil y lo oportuno. Gadamer nos dirá que esta concepción de las artes —percibidas como formas de legalidad y de evaluación autónomas—, y esta idea de la experiencia del arte y de lo bello como diferenciada de las demás dimensiones de nuestra vida ordinaria, «se crea también una existencia exterior concreta» (Gadamer 1960-1990, 116), propiciando la aparición de los museos, las «bibliotecas universales», las salas de conciertos, los teatros. En «los lugares de la simultaneidad», las obras se abstraen de los contextos mundanos y vitales en los que eran significativas, se ponen unas al lado de las otras y se someten a la evaluación de una conciencia puramente estética. En este punto, los aspectos relevantes para la valoración y el juicio se constituyen solo a partir de las relaciones de las obras con otras obras que tienen al lado, con una tendencia casi enciclopédica a extender la comparación con el universo-mundo *sub specie aethetica*.

Menos conocida, al menos en Europa, es la crítica a la «concepción museística del arte» que Dewey formuló veintiséis años antes, en las primeras páginas de *El arte como experiencia* (LW 10: 12 / AcE, 6-7). Asumir como ejemplos paradigmáticos de obra de arte el tipo de objetos que encontramos en los museos y galerías tiende a oscurecer lo que el arte «hace con y en la experiencia» (LW 10: 9 / AcE, 3), y puede decirse que produce retrospectivamente el campo teórico de la definición de qué tipo

de cosa es una obra de arte, de su peculiar estatus ontológico, sobre el que tanto ha trabajado el debate estético analítico.

El ejemplo es, sorprendentemente para la tradición filosófica continental, el templo griego, como sucede también en el famosísimo ensayo de Martin Heidegger sobre el origen de la obra de arte. Los antiguos atenienses, señala Dewey, al principio no percibían el templo como una obra de arte, sino como un monumento civil que jugaba un papel central en la expresión y fortalecimiento de una religión civil compartida por los ciudadanos que lo frecuentaban. La tendencia actual que, a partir de los mármoles de Elgin, considera el Partenón como la obra de arte ejemplar que contemplamos en el Museo Británico en espacios cerrados y separados, recuerda la metáfora hegeliana de la *Fenomenología del espíritu*: aquel famoso pasaje —del segundo párrafo de la sección dedicada a la religión revelada— sobre cómo el hombre contemporáneo, ante la obra de arte, se dispone a limpiar exteriormente las gotas de agua o las partículas de polvo que puedan comprometer la belleza de los frutos ahora ya irremediabilmente separados del árbol<sup>1</sup>.

Además, la concepción aislacionista o museística del arte, que produce «una separación del arte de los objetos y escenas de la experiencia común» (LW 10: 12 / AcE, 6), para Dewey es falaz no solo en el plano teórico, sino también porque, si el disfrute de los objetos refinados de las bellas artes se convierte en una prerrogativa de las élites ricas y cultas, el «hambre estética» de la mayoría se ve obligada a encontrar satisfacción vulgar en un mercado barato, en el consumo acrítico de la cultura de masas.

En otros términos, su crítica asume inmediatamente una connotación política debido a las implicaciones que una concepción aislacionista del arte lleva consigo. En vez de buscar las raíces de la «concepción compartimentada de las bellas artes» (LW 10: 14 / AcE, 9) en la tradición de la estética filosófica, como hará Gadamer unos años más tarde, Dewey plantea el problema de las razones históricas y materiales que han llevado a un énfasis en la autonomía —muy problemática, en realidad<sup>2</sup>— y en el carácter separado de lo que ya ha devenido el «mundo del arte».

Entre los aspectos que Dewey identifica, están los procesos de afirmación de los estados nacionales y el uso de las instituciones artísticas con fines identitarios, a lo que la construcción de los grandes museos nacionales ha contribuido de un modo fundamental. Pero también la división del trabajo, como impulso tradicional de las condiciones de producción en los sistemas industriales avanzados, se considera corresponsable de la división de la vida en compartimentos estancos, en primer lugar los que existen entre el trabajo y el tiempo libre, el dedicarse a los placeres y al cultivo del arte, prácticas que no se perciben como legítimas en la dimensión laboral y que, por tanto, necesariamente transcurren en espacios y tiempos separados<sup>3</sup>. También la sensibilidad tendente al dualismo y al anti-materialismo de la moral tradicional se señala como uno de los elementos que han llevado a concebir

---

<sup>1</sup> En la bibliografía de *El arte como experiencia*, las lecciones de estética de Hegel se citan por la traducción parcial recogida en el volumen *Philosophy of Beauty*, editado por E. F. Carritt en 1931 para Oxford University Press, pero, leyendo el libro de Dewey, el eco indirecto de las lecciones hegelianas es palpable. En los últimos años, las relaciones del pensamiento más maduro de Dewey con la filosofía hegeliana han sido objeto de bien razonados estudios por parte de autores como Shook y Good (Shook 2000, Good 2006 y Shook y Good 2010) y, en Italia, de Rosa Calcaterra (2011). En cambio, menos exploradas han sido sus relaciones con la filosofía hegeliana del arte, que merecerían una investigación específica.

<sup>2</sup> Cf. Porter 2009 y 2010.

<sup>3</sup> Cf. *Viejo y nuevo individualismo* (LW 5: 41-123 / VyNI).

las obras de arte como «cosas etéreas» (LW 10: 26 / AcE, 23) o como pertenecientes a un reino separado, trascendente o, al menos, superior al de las cosas ordinarias. Además, la preeminencia de la ciencia natural, que de forma cada vez más generalizada ha ido penetrando la organización de las formas de vida, habría dado lugar a una progresiva marginación de los aspectos cualitativos o estéticos de nuestra experiencia inmediata del mundo (LW 10: 340 / AcE, 381-382). Por último, la distinción cada vez más profunda entre bellas artes y artes útiles se pone en relación con el impacto que sufren los métodos de producción artesanales a consecuencia de la introducción y aplicación sistemática de la tecnología en los procesos de producción (LW 10: 343 / AcE, 385-386).

A esto hay que añadir, además, los vínculos de la concepción aislacionista del arte con la cultura material, que tanto interesan al pragmatista estadounidense. Mientras que Gadamer está interesado en recuperar la conexión del arte con la verdad, Dewey, que, como el filósofo alemán, había recibido una educación hegeliana, se pregunta por los motivos de que determinada manera de experimentar el arte pertenezca ya a nuestro pasado, y por cuáles son las condiciones de una posible alternativa. Referir las concepciones teóricas de una determinada época a las condiciones de la cultura material, si bien es algo crucial, constituye, sin embargo, uno de los principales elementos de divergencia con la posición de Gadamer.

Al hacer hincapié en este aspecto, no pretendo sostener que Dewey considere las condiciones materiales de existencia y de producción como causa de una cierta superestructura cultural —la distinción de lo estético—, como si se tratara de una perspectiva marxista causal simplificada y básicamente determinista, que en el fondo es ajena al pensador estadounidense. En cambio, sí es importante, en mi opinión, la proximidad que presenta el concepto de «experiencia» esbozado por Dewey con el de «cultura» elaborado en el ámbito antropológico y con el que el filósofo pragmatista estaba familiarizado al menos desde su paso por Chicago y, luego, más sistemáticamente, con su llegada a la Universidad de Columbia. Ambos conceptos («experiencia» y «cultura») se resisten a una interpretación de los nexos entre teoría y práctica en términos causales lineales.

Este ensayo propone ante todo un acercamiento entre las posiciones de Gadamer y de Dewey en torno a la concepción aislacionista del arte, que tiene por objeto evidenciar los aspectos en que convergen, así como también sus diferencias. Posteriormente, trataré de explorar la proximidad que mantiene con la antropología cultural —en especial con las figuras de Franz Boas y de Bronislaw Malinowski— la crítica deweyana a la separación de las artes del resto de nuestras vidas en la sociedad contemporánea. Con ello no se pretende descuidar la importancia política de la crítica de Dewey<sup>4</sup>, ni mucho menos excluir el peso de la perspectiva naturalista en *El arte como experiencia*. La intención de este capítulo, simplemente, es centrar la atención en un aspecto poco estudiado de su investigación, el cual, por otra parte, está estrechamente relacionado con la dimensión política y con el planteamiento naturalista de la estética de Dewey.

---

<sup>4</sup> Sobre el contenido político de *El arte como experiencia*, me limito a recordar el trabajo de Westbrook (1991) y, entre las publicaciones más recientes, Cometti 2015 y 2016 y Dreon 2015.

## 1. En torno a Gadamer

Estoy convencida de que el fondo a partir del cual puede entenderse el trabajo teórico realizado por Gadamer en la primera parte de *Verdad y método*, con todas sus virtudes y limitaciones, lo constituyen las tesis hegelianas de *Vergangenheitscharakter der Kunst*: el arte no está ni mucho menos muerto, pero hay una cierta manera de experimentarlo que pertenece irremediabilmente a nuestro pasado, y se trata de asumir explícitamente que, en nuestro modo de interpretar y de percibir el arte, se ha consumado una discontinuidad, por no decir una cesura. En varios lugares<sup>5</sup>, Gadamer señala que, si hoy nos planteamos el problema del arte como tal, ello es prueba de que este ya no responde inmediatamente a las necesidades más altas del espíritu:

No cabe duda, en cualquier caso, de que los grandes periodos en la historia del arte han sido aquellos en que se vivía, sin conciencia estética alguna y sin nuestro concepto de arte, entre formas cuya función en la vida profana o religiosa era comprensible para todos, sin que pudiera pensarse en una función puramente estética de tales formas (Gadamer 1960-1990, 110).

Si hoy nos preguntamos qué es el arte, cómo se puede distinguir lo que es arte de lo que no lo es, y cuáles son los criterios legítimos para establecer este tipo de discriminación, ello significa que para nosotros hoy —a diferencia del ciudadano griego que frecuentaba el templo, o del creyente de la Edad Media que adoraba a las vírgenes y santos y temía el castigo del infierno ilustrado en frescos y bajorrelieves— ha fracasado ese tipo de reconocimiento inmediato o de adhesión a las creencias y valores que permitieron una forma de vida diferente a la nuestra. ¿Por qué ocurrió esto? A pesar de algunas exageraciones de su enfoque, Gadamer ha tenido el gran mérito de señalar esta discontinuidad, recuperando la importancia histórica, no metafísica, de la tesis hegeliana de la muerte del arte —dimensión que nos habla sobre el pasado del hombre, no sobre el espíritu absoluto— y de que nos preguntemos por qué se ha producido.

Como ya he anticipado en parte, Gadamer buscará respuesta a esta pregunta en la historia de algunos conceptos fundamentales —los de «gusto», «cultura» (entendida como *Bildung*), «juicio» y «sentido común»— y, especialmente, en la elaboración teórica del modelo de cultura estética desarrollado por los románticos pero, en su opinión, decisivamente iniciado por Kant y Schiller.

A partir de ahí, su enfoque está claramente expuesto a, por lo menos, dos sencillas objeciones de carácter antropológico. En primer lugar, el adjetivo posesivo «nuestro», que se refiere a nuestro modo actual de experimentar el arte y a nuestro pasado en sí mismo, no recoge a toda la humanidad contemporánea, solo a una parte de ella, aunque, sin duda, se trata de una parte muy relevante porque ha tenido y tiene una posición dominante en muchos aspectos. Obviamente, Gadamer se refiere a Europa, al menos a cierta Europa y a América del Norte, en la medida en que en estos espacios geográficos y culturales se ha desarrollado algo así como un «sistema unitario de las bellas artes» (Kristeller 1951 y 1952); y se refiere a un tipo de cultivo del Arte, en singular y con mayúscula, como un ámbito delimitado en sí mismo, cuyos criterios de juicio se consideran autónomos, al menos en lo

---

<sup>5</sup> También en Gadamer 1993b.

esencial, respecto de los provenientes de otras esferas de valor. Esto, obviamente, no es sostenible para otros espacios culturales o geográficos, también contemporáneos, en los que las artes han seguido desempeñando su papel dentro de otras prácticas culturales o rituales en estrecha relación con la actividad religiosa, cívica o política, o han permanecido entrelazadas con los hábitos de comportamiento social y las disposiciones éticas. Estos fenómenos han sido y continúan siendo el foco de los estudios etnográficos, desde los clásicos de la antropología cultural a las perspectivas antropológicas más recientes<sup>6</sup>.

Pero el posesivo antes citado deja también sin cubrir una larga serie de respuestas a las necesidades estéticas que surgen de los límites más o menos estrechos de las viejas bellas artes y, en general, de la alta cultura. La tesis de la distinción de lo estético deja fuera todas aquellas actividades en las que, a lo largo del día, nos reconocemos inmediatamente en lo que hacemos sin necesidad alguna de mediación explícita, sin sentir la necesidad de pensar en esas prácticas como artísticas o estéticas en sentido propio. Pensemos en el disfrute de la música pop entre los jóvenes, pero también en las circunstancias más cotidianas de los adultos —el ir a hacer la compra y encender la radio nada más subir al coche—, o en el consumo de películas, dibujos animados y videojuegos<sup>7</sup>. Por último, como apunta Bourdieu, la propia disposición estética de signo kantiano, formalista y desinteresada, es cualquier cosa menos autónoma respecto de otros ámbitos de la acción humana: al contrario, contribuye decisivamente a las luchas que se dan en el espacio social por ocupar un determinado lugar o preservar una cierta posición en un determinado campo (Bourdieu 1979).

A mi entender, este tipo de objeciones no invalidan, sin embargo, el discurso gadameriano en su totalidad. Más bien, contribuyen a situar su tesis sobre la distinción de lo estético en un contexto más restringido y bajo una luz interpretativa más explícitamente prospectiva, donde puede y debe ser articulada de una manera menos monolítica.

A decir verdad, casi veinte años después de *Verdad y método*, Gadamer parece tomar conciencia de la importancia de ciertas formas de experiencia cultural no diferenciada, presentes también en las formas de vida contemporánea. Esto ocurre en 1977, al final de un texto sobre el arte entendido como juego, símbolo y fiesta, en el que el filósofo alemán adopta un enfoque que él caracteriza como cercano a la antropología filosófica (Gadamer 1993a, 94-116). No obstante, Gadamer permanece esencialmente ajeno al planteamiento del problema de las condiciones históricas, políticas, incluso económicas, que pueden haber favorecido una experiencia del arte tendencialmente separada o aislacionista. Cabe interpretar este modo de proceder simplemente como una cuestión programática según la cual, en la división del trabajo teórico, a la filosofía le correspondería el análisis de la historia de los conceptos, y de los textos en que podemos identificar los puntos de discontinuidad dentro de su desarrollo lógico, mientras que la dimensión antropológica, social, política y económica de los procesos debería confiarse a las respectivas ciencias empíricas. En cambio, el concepto de «experiencia» de Dewey, como el de «cultura» elaborado desde la antropología, tiende a huir de una diferenciación bien definida de esos papeles y compartimentos. Sobre este aspecto volveré en el último epígrafe.

---

<sup>6</sup> Sobre esto, cf. Jackson 1996.

<sup>7</sup> Estos aspectos han sido puestos en evidencia por antropólogos como Alfred Gell (1998), pero también por historiadores de la imagen como Freedberg (1989). La tesis de Peterson del consumidor cultural omnívoro va también en esta misma dirección (Peterson y Kern 1996).

Gadamer, sin embargo, parece asumir de forma implícita lo que orienta la historia humana es la historia de las ideas—por resumirlo de forma tosca, pero clara—, y que la elaboración de los conceptos es tan poderosa como para imponer a la realidad humana su propia configuración en una relación sustancialmente unidireccional y no abierta a la retroalimentación. Por tanto, cuando se propone encontrar las raíces de la distinción de lo estético, Gadamer las halla, por un lado, en la filosofía de Kant, y, por otro, en el momento crucial que suponen las *Cartas* de Schiller. Gadamer no siempre está atento a la complejidad del texto kantiano, que a menudo es más ambiguo y más polisémico de lo que puede desprenderse de la lectura que de él se hace en *Verdad y método*. Especial cautela, o caridad interpretativa, hay que tener en el caso de Schiller, del que se ignora la circunstancia no menor de que su planteamiento del problema de una definición trascendental y no empírica de lo bello intenta responder —aun con mucha dificultad— a la cuestión de una renovación antropológica humana, así como a demandas políticas que son muy fuertes en la obra del dramaturgo filósofo<sup>8</sup>. Pero esta negligencia filológica, que puede sorprender en un filólogo de formación como Gadamer, obedece a la necesidad de centrarse en la historia de los efectos de la obra filosófica de Kant y de Schiller y en la nueva tradición cultural que ellos iniciaron o, si se quiere, que contribuyeron a configurar y consolidar.

Desde esta perspectiva general, Gadamer tiene razón al poner en evidencia que, cuando se llega a plantear la pregunta sobre la supuesta universalidad de un juicio formulado «puramente» sobre la base del gusto —entendiendo con ello que hay circunstancias en las que podemos y debemos juzgar algo independientemente de cualquier referencia a la moral y de cualquier implicación sobre su verdad o falsedad—, está apareciendo una novedad importante. Es cierto que, para Kant, el juicio del gusto puro no se aplica a la belleza artística, pues solo la belleza natural puede implicar una cualidad subjetiva totalmente desinteresada y una necesidad universal subjetiva, ligada a la ignorancia del concepto de la representación juzgada como bella. No obstante, la contribución de Kant es fundamental, si no a la fundación, sin duda sí a la fijación y fortalecimiento de un paradigma de la experiencia y de la evaluación puramente estéticas totalmente *sui generis* y separado por completo de cualquier otro criterio de valor<sup>9</sup>.

Desde este punto de vista, la interpretación gadameriana de Kant y de Schiller tiene su propia legitimidad, aunque no vea, o descuide, algunos detalles importantes: en particular, y por el lado de Kant, las implicaciones ético-morales indirectas y la dimensión pública y compartida del sentido común entendido como sensibilidad que debemos o podemos compartir; en segundo lugar, la dimensión emancipadora, e incluso utópica, simultáneamente en el plano antropológico y en el político, propia de la reflexión schilleriana<sup>10</sup>.

Aunque no puedo detenerme aquí en un análisis exhaustivo de la confrontación de Gadamer con

---

<sup>8</sup> Hay que añadir que Gadamer parece ignorar el papel que desempeña el pensamiento de Schopenhauer en la formación del paradigma aislacionista del arte (se diría que más decisivo, ciertamente, que el de Schiller). Concretamente, su papel en la constitución de una idea de la experiencia del arte como forma de conocimiento completamente ajena al elemento conceptual y discursivo y, precisamente por ello, capaz de captar epifánicamente la verdad pretendidamente más profunda.

<sup>9</sup> Esto no significa, por otro lado, olvidar las tensiones que existen en el texto de Kant y que pueden llevarnos a otra parte. Sobre esto han escrito páginas interesantes en Italia Emilio Garroni (1976) y luego Pietro Montani (1996), entre otros.

<sup>10</sup> Este tipo de implicaciones inscritas en el pensamiento de los padres de la estética filosófica —Kant y Schiller, pero también Baumgarten—, aunque sean muy ambivalentes, fueron explotadas repetidamente por Marcuse a lo largo de toda su producción teórica, de lo que el capítulo «La dimensión estética» de su *Eros y civilización* es probablemente el momento culminante (Marcuse 1955).

Kant y con Schiller, algo que cae más allá del propósito de este ensayo, quede dicho en todo caso que, para Gadamer, el nuevo modelo de experiencia de la obra de arte —nuevo respecto de la cultura cristiana y de la humanística— se fija en primer lugar desde un punto de vista teórico y, solo después, encuentra confirmación en los «lugares de la simultaneidad», que sin embargo corren el peligro de aparecer como lugares de los meros correlatos objetivos en que el espíritu halla confirmación y, por decirlo con Hegel, se hace verdad.

Un hilo decisivo en la argumentación de Gadamer lo constituye, pues, la concepción de la experiencia —de los modos de experimentar el arte que cambian históricamente, incluso de forma radical, y de los conceptos de experiencia subyacentes—. Es un aspecto interesante porque señala, al menos en parte, una convergencia con la posición de Dewey, si bien esto ocurre de manera completamente independiente, por caminos que no se cruzan nunca.

Como se sabe, en alemán «experiencia» se dice de dos modos distintos, *Erfahrung* y *Erlebnis*, cuya diferencia solo en parte se percibe en las traducciones, que suelen recurrir a «experiencia» para *Erfahrung* y a «experiencia vivida» o, simplemente, a «lo vivido», para traducir *Erlebnis*<sup>(\*)</sup>.

Como ya hiciera Heidegger en su ensayo sobre el origen de la obra de arte, también Gadamer plantea su indagación sobre la verdad (la *Wahrheitsfrage*) en base a la experiencia del arte (Gadamer 1960-1990, 23) a través de una crítica de la estética del *Erlebnis*. Gadamer reconstruye la historia del concepto de *Erlebnis* en su doble valor semántico: por un lado, aquel que remite a su importe cognitivo central, tanto en la filosofía de Dilthey como en la fenomenología, por el que lo singular vivido se entiende como la unidad mínima fundamental de conciencia, que, precisamente por su dimensión interna, intra-consciente, conserva los rasgos de la certeza de sí, de matriz cartesiana; por tanto, ello puede representar el anclaje epistemológico peculiar de las ciencias del espíritu, en el contexto de la filosofía de Dilthey, o el nivel primario sobre el que debe fundarse la fenomenología, entendida por Husserl como ciencia rigurosa. Por otro lado, Gadamer subraya el vínculo inmediato y a-conceptual con la vida individual de la persona que acompaña a la noción de *Erlebnis* en las filosofías de la vida. En el concepto de un *Erlebnis* puramente estético confluyen y se fusionan los dos aspectos: el de la accesibilidad subjetiva privilegiada, inmediata y fundamentalmente extraña a lo conceptual, y el de la dimensión interna a la conciencia, que tiene certeza de sí en la medida en que suspende cualquier eventual vínculo con la presunta realidad externa. Por tanto, el *Erlebnis* estético:

[...] no es sólo un tipo de vivencia [*Erlebnis*] entre otros, sino que representa la esencia específica de la vivencia en general. Del mismo modo que la obra de arte en cuanto tal constituye un mundo en sí, también lo que es estéticamente experimentado y vivido se separa como vivencia de todos los nexos de la realidad. Parece que el carácter de la obra de arte es justamente estar hecha para convertirse en vivencia estética, es decir, para arrancar de un golpe a quien la experimenta del conjunto de su vida por la fuerza del arte, pero devolviéndolo al mismo tiempo a la totalidad de su existencia (Gadamer 1960-1990, 97).

Cuando el arte ya no es autoevidente, por usar la expresión de Gadamer, es decir, cuando ya no

---

<sup>(\*)</sup> Lógicamente, la autora se refiere a las traducciones al italiano. En español, se usa también «vivencia» para traducir «*Erlebnis*». [Nota de los editores.]

se lo puede reconocer inmediatamente en las estatuas para rendir culto a los santos o en el credo civil encarnado en el templo, la experiencia del arte se convierte en algo aparentemente aparte, algo que permanece separado del mundo de la vida en que llevamos nuestras existencias corrientes. La experiencia de la obra en el museo o en la sala de conciertos se convierte en algo que apreciamos de forma independiente, tanto de nuestro contexto vital como del mundo en el que nació esa obra; la apreciación se basa puramente en sus características estéticas, formales, al margen de cualquier conexión significativa con un mundo de la vida real.

El propósito de la crítica no es negar este tipo de disfrute de la obra, que, de hecho, es el que prevalece actualmente; Gadamer nos invita más bien a considerar, en primer lugar, que se trata de una forma de experiencia abstracta, derivada o de segundo grado, a la que accedemos después de haber simplificado y reducido los nexos significativos que ligan la obra a un cierto contexto vital. Por tanto, lo que parece falaz es la atribución de un carácter primario e inmediato al *Erlebnis* estético, que, al contrario, es producto de la educación y el refinamiento, así como de un cierto *Zeitgeist*. En segundo lugar, Gadamer nos insta, de hecho, a reconocer explícitamente el carácter histórico de este modelo de experiencia del arte, relativamente reciente y estructuralmente correlacionado con la afirmación de la autonomía del arte.

El punto crucial aparece claramente en la última parte del epígrafe dedicado a la crítica de la abstracción de la conciencia estética: es necesario ir más allá de los límites de la estética subjetivista, basada en *Erlebnisse* singulares, y «pensar el concepto de experiencia [*Erfahrung*] de manera más amplia a como Kant lo había hecho, de modo que también la experiencia de la obra de arte pueda ser entendida como experiencia» (Gadamer 1960-1990, 128).

Forzando un poco las cosas podríamos decir, adoptando un léxico más cercano a Dewey, que Gadamer está apoyando la necesidad de repensar la experiencia del arte como continuación de nuestra experiencia ordinaria del mundo, y no como una experiencia peculiar, excepcional y diferenciada de las demás prácticas, a la cual, igual que a esta última, debe reconocérsele, por tanto, un importe de verdad, una forma de conocimiento históricamente situado, así como una cierta comprensión de sí por parte del que tiene la experiencia.

El modelo al que se refiere explícitamente Gadamer para reinterpretar de forma más amplia la experiencia del arte es Hegel, en particular sus lecciones sobre estética (Gadamer 1960-1990, 128). Desde un punto de vista hegeliano, de hecho, la experiencia del espíritu es siempre experiencia de sí en la experiencia del otro; es una experiencia que dialécticamente reconoce en el otro su propia verdad. La inmediatez se revela como inevitablemente mediada por la referencia a otro y el retorno a sí mismo — movimiento que tiene lugar según una cierta *Weltanschauung* histórica que, sin embargo, está destinada a ser superada—. La experiencia de la obra de arte se juega, pues, en la tensión entre los dos polos del sentirse en casa en una determinada forma de arte —en los valores, en la forma de vida, en la sensibilidad que esta encarna y manifiesta— y el percibir extrañeza de un mundo que parece rechazarnos y que necesita una interpretación que medie su contenido significativo. Es evidente, por otro lado, que en la época actual predomina este segundo momento, como señala el ensayo de 1985 sobre el fin del arte (Gadamer 1993b).

## 2. En torno a Dewey

Para comprender la crítica de Dewey a la concepción museística del arte, podemos partir precisamente de los diferentes significados del término «experiencia». Aunque *experience* aparece en *El arte como experiencia* sólo en su acepción pragmatista madura, está claro que Dewey desarrolla su idea en contraste con las connotaciones atribuidas al término en la tradición europea, empirista o racionalista. En su ensayo de 1917, «The Need for a Recovery of Philosophy», despliega una crítica a la noción filosófica moderna de experiencia, delineando una síntesis de sus características fundamentales que resumo brevemente. Se trata: 1) del supuesto de que la experiencia es eminentemente una forma de conocimiento, en lugar de concernir a las múltiples y complejas relaciones que un organismo mantiene con su entorno para vivir; a esto se añade 2) la idea de que la experiencia se refiere esencialmente al dominio de una subjetividad que se opone a un objeto, en lugar de incluir relaciones activas y pasivas con un entorno que actúa sobre los seres humanos y, al mismo tiempo, los modifica. Con este presupuesto estaría conectada 3) la convicción de que la experiencia tiene que ver ante todo con unos datos ya determinados para reflejar fielmente —para fotografiar, por así decir— una condición ya dada, en vez de referirse a las consecuencias futuras de las interacciones del vivir humano con el ambiente al que pertenece. 4) La concepción filosófica tradicional de la experiencia parece guiada también por una vocación atomista y asociacionista, que considera necesario individualizar ante todo los presuntos constituyentes elementales de la experiencia, y pensar a su vez las relaciones experienciales como resultado de la suma de los elementos atómicos. Por último, Dewey considera que en esta imagen tradicional retorna 5) el supuesto de que experiencia y pensamiento son términos antitéticos, donde la experiencia, en su inmediatez, quedaría ajena a las conexiones inferenciales y, en general, a cualquier disposición reflexiva.

Gracias a la influencia de Darwin, por una parte (cf. Dewey 1909), y al William James de los *Ensayos de empirismo radical*, por otra, Dewey articula una concepción no subjetivista y no dualista de la experiencia, que resulta también explícitamente pluralista. Encontramos muchas páginas importantes sobre el tema en *La experiencia y la naturaleza* (LW 1: 18 y ss. / EyN, 12 y ss.), pero el concepto de experiencia es central también en el primer capítulo de *El arte como experiencia*, donde lo conecta de forma explícita a la vida orgánica y a las condiciones ambientales en las que esta se constituye, prospera o muere. En vez de partir de la oposición entre sujeto y objeto, o de la oposición entre lo interno y la realidad,

la primera gran consideración es que la vida transcurre en un ambiente; no sólo *en él*, sino a causa de él, a través de la interacción con él. Ninguna criatura vive meramente bajo su piel; sus órganos subcutáneos son medios de conexión con lo que está más allá de su marco corpóreo y con los que debe ajustarse, a fin de vivir, por acomodación y defensa y también por conquista. En cada momento, la criatura viviente está expuesta a los peligros de su entorno y a cada momento debe recurrir a algo en su entorno para satisfacer sus necesidades. El decurso y el destino de un ser vivo están ligados a sus intercambios con su entorno, no externamente sino de la manera más íntima (LW 10: 19 / AcE, 15).

Y de estos «lugares comunes biológicos» (LW 10: 20 / AcE, 15), que no son en absoluto obvios para la tradición filosófica moderna, como hemos señalado anteriormente, debemos partir hacia las artes, en lugar de partir de los objetos que por lo general consideramos obras de arte. Libros, edificios, pinturas, pueden ser un obstáculo para la comprensión del arte, ya que son objetos susceptibles de ser separados de las actividades humanas de las que surgen, pueden relegarse a los museos, galerías, a lugares o tiempos separados, y tratarse como el dato primero a partir del cual formular una teoría estética; una teoría que incurrirá, por consiguiente, en los dilemas relativos al estatuto ontológico de ese tipo particular de objetos que llamamos obras de arte, o al tipo de experiencia subjetiva que generan, así como en el viejo problema de qué cualidades son atribuibles a los objetos y cuáles a los sujetos<sup>11</sup>. La falacia de este tipo de planteamiento, que lo condiciona en sus resultados, es que parte de los objetos artísticos como si fueran cosas determinadas en sí, con independencia de las experiencias humanas de las que se han generado, y de las que a su vez pueden generar. Las interacciones con un determinado contexto vital se consideran algo secundario, marginal, o, en cualquier caso, como un añadido respecto a la determinación ontológica de las obras de arte en sí mismas. Por tanto, desde el punto de vista de Dewey, el problema es que se toma el resultado de una interacción como dato primario de la investigación, en lugar de considerarlo, precisamente, el producto de una experiencia —producto que, además, no es definido, puesto que su determinación queda abierta a otras experiencias futuras en las que se podrá ejercer una cierta acción o se podrá sufrir, a su vez, algún cambio—. La cuestión que Dewey se plantea es, por tanto, que

cuando los objetos artísticos se separan, tanto de las condiciones que los originan como de su operación en la experiencia, se levanta un muro a su alrededor que vuelve opaca su significación general, de la cual trata la teoría estética. El arte es remitido a un reino separado, donde se lo desconecta de esa asociación con los materiales y metas de todas las otras formas de esfuerzo, padecimiento [*undergoing*] y logro humano (LW 10: 9 / AcE, 3).

En lugar de ello, sostiene Dewey, debemos restablecer la continuidad entre la práctica artística y la experiencia común, de cuyos rasgos básicos las artes constituyen formas refinadas e intensificadas.

Así pues, desde su punto de vista, la expresión «experiencia estética» no señala una experiencia peculiar, distinta e independiente de otras prácticas humanas<sup>12</sup>. Más bien, diría que para el filósofo estadounidense la experiencia humana, en general, es estética desde varios puntos de vista. En primer lugar, en el sentido en que, en *La experiencia y la naturaleza* y también en *El arte como experiencia*, se subrayan los aspectos cualitativos —o, justamente, estéticos— de nuestras interacciones con el entorno natural y naturalmente social, que son estructuralmente presentadas como formas de vida que dependen de un contexto favorable para sobrevivir y prosperar. Las cosas son, antes que nada, sentidas —Dewey utiliza los verbos *sentir* y *tener*, distinguiendo estos aspectos de las operaciones reflexivas del conocer— como buenas, hostiles, dulces, amadas, temibles, o sea, por aquello que tiene que ver

---

<sup>11</sup> Sobre esto, cf. LW 10: 253 y ss. / AcE, 280 y ss.

<sup>12</sup> Pero, sobre esto, cf. Beardsley 1981, y mi respuesta en Dreon 2013.

directamente con nuestra existencia<sup>13</sup>. Nuestras interacciones cotidianas con el ambiente circundante son estéticas, además, siempre que una experiencia se lleva a cumplimiento y se concluye, y es, por tanto, apreciada como una experiencia que adquiere un ritmo y un relieve particular (LW 10: 42 y ss. / AcE, 23 y ss.). Por último, una experiencia se convierte en artística cuando intensifica y refina la *consumación* que está ya inscrita en la experiencia cotidiana, trabajando sobre las resistencias, sobre los medios, sobre nuevas posibilidades<sup>14</sup>.

Pero es en la crítica de las condiciones actuales de las artes en lo que debemos insistir aquí. Es evidente que Dewey es consciente de que hoy prevalece una concepción aislacionista del arte, y de que hay que restablecer o recuperar —la palabra que usa el pragmatista estadounidense es *restituir*— la continuidad que se ha visto comprometida. Pocas páginas más adelante, de hecho, sostendrá que una filosofía del arte es estéril si no nos hace conscientes de las funciones del arte en relación con otros modos de experiencia, si no se pregunta sobre los motivos de que esas funciones no se realicen correctamente, y si no intenta imaginar las condiciones de un funcionamiento más eficaz (LW 10: 16 / AcE, 11). Y es en esta clave crítica y meliorista como Dewey plantea la cuestión de las condiciones ambientales que han contribuido a abrir el camino del «reino separado del arte» y del fetichismo de las «cosas etéreas».

Precisamente sobre las funciones de las artes en relación con la civilización a la que pertenecen y de la que son el producto trata el último capítulo de *El arte como experiencia* («Arte y civilización»), en el que el lector probablemente advertirá la confluencia silenciosa de las lecciones hegelianas y la antropología cultural entonces emergente<sup>15</sup>. Si bien es bastante evidente que las artes contribuyen al desarrollo y a la consolidación de las civilizaciones, menos obvio es cómo pueden cumplir esta función y por qué son más eficaces que otros medios. La respuesta de Dewey es que la consolidación de una civilización requiere, además de normas explícitas e instituciones formales, ser transmitida por vía sensible, emotiva e imaginativa. La carga simbólica de las artes en las sociedades tradicionales permite, de hecho, ese tipo de adhesión muda, que no necesita de interpretaciones explícitas, gracias a la cual se garantiza la construcción y se refuerza la continuidad de una civilización<sup>16</sup>.

Dewey hace específicamente la observación, casi obvia en el contexto de la investigación antropológica, de que en las sociedades tradicionales las prácticas artísticas se realizaban en el ámbito de las ceremonias y los rituales, en sus danzas, cantos o salmos; no se percibían como elementos estéticos para disfrutar como arte, sino como parte integrante de una actividad «ajustada a las necesidades y condiciones de la más intensa experiencia, la que más inmediatamente se capta y más largamente se recuerda» (LW 10: 331 / AcE, 371). En estos contextos, las artes aparecen así como medios cruciales para la constitución y el fortalecimiento de la individualidad colectiva de una sociedad, precisamente porque no se las aparta de otros campos de experiencia, sino que son tendencias internas a la experiencia humana en la complejidad de sus implicaciones.

---

<sup>13</sup> He insistido sobre este punto en Dreon 2012.

<sup>14</sup> Sobre estos dos últimos aspectos implicados en la idea de experiencia estética, remito al ensayo de Dewey «Aesthetic Experience as a Primary Phase and as an Artistic Development» (LW 16: 395).

<sup>15</sup> Véase nota 1.

<sup>16</sup> Como se sabe, Hegel dice en sus lecciones de estética que, si bien el arte como forma de manifestación del espíritu está destinado a ser superado por los modos en que el Espíritu Absoluto se revela a sí mismo en el elemento conceptual, el arte representa, precisamente por su forma sensible, la dimensión donde el espíritu se revela de manera más cercana a la naturaleza estructuralmente sensible del hombre.

Hay que añadir, por otra parte, que si la imagen descrita por Dewey en este contexto puede parecer demasiado positiva, en otras obras, especialmente en las de carácter más claramente político, el filósofo estadounidense considera explícitamente los usos regresivos de esa capacidad de las artes para incidir sobre la estructura identitaria de una comunidad<sup>17</sup>. Es el caso, por ejemplo, de *Libertad y cultura* (LW 13: 63-188 / LyC), donde se destacan expresamente los abusos fascistas de estos aspectos de las artes. A lo que Dewey apunta con ello es a que la constitución de una cultura y de una sensibilidad políticas —ya sea democrática, ya sea represiva y no liberal— pasa también a través de las artes, que contribuyen justamente a configurar modos de percepción, hábitos de comportamiento y de lenguaje, formas de pensar, que a menudo penetran en las creencias fundamentales de las formas de vida humana más profundamente que las reglas explícitas y que las deliberaciones racionales.

La cuestión que plantea Dewey en ese momento es la de las relaciones de las artes contemporáneas con la sociedad actual, la cual resulta evidentemente más problemática. Si el arte ha de entenderse «como un elemento dentro de un proceso general de ajuste entre el hombre y el mundo exterior» (LW 10: 335 / AcE, 376)<sup>18</sup>, es evidente que hay amenazado un cierto equilibrio y que aún no se ha alcanzado una nueva conciliación fértil de las diferentes instancias.

Ya he recordado antes brevemente cuáles son los factores que Dewey identifica como significativos en la afirmación de la concepción del arte como reino separado. El aislamiento de las artes no está desconectado de la situación de las relaciones humanas en las sociedades industriales modernas: si el arte tiende ahora a vivirse como algo separado de otras actividades importantes, ese aislamiento no es ajeno a la tendencia a la disgregación de las relaciones humanas en una sociedad que pone en cuestión el viejo individualismo y se dirige hacia la masificación<sup>19</sup>. Aquí es interesante observar que Dewey se pregunta si, y cómo, algunos de esos factores pueden contribuir positivamente a producir un nuevo equilibrio entre las artes y la civilización. Sin que haya ninguna garantía de que pueda generarse un nuevo acuerdo, no se puede pasar por alto que las condiciones de la producción mecánica industrial, junto con el correlativo desarrollo de la arquitectura urbana, han incidido profundamente sobre nuestros hábitos perceptivos, empujándonos a reconfigurar el sentido de lo agradable, de lo bello, de lo logrado (LW 10: 344-345 / AcE, 387). Pero también la producción mecanizada podría ser capaz de favorecer una extensión de la experiencia humana, donde, por ejemplo, una pieza mecánica «tiene una estructura lógica adecuada a su trabajo» (LW 10: 344 / AcE, 386).

En cualquier caso, la cuestión para Dewey es que

[...] lo que es cierto es que el arte mismo no está seguro bajo las condiciones modernas en tanto la masa de hombres y mujeres que hacen el trabajo útil del mundo no tengan la oportunidad de ser libres de dirigir los procesos de producción y no estén ricamente dotados de capacidad para gozar de los frutos del trabajo colectivo. Que el material para el arte se tome de cualquier fuente y que los productos del arte sean accesibles a todos es una exigencia al lado de la cual la intención política personal del artista es

---

<sup>17</sup> Además, su discurso sobre la creación de los grandes museos por las potencias coloniales europeas a finales del siglo XIX —que Dewey presentaba ya en el primer capítulo de *El arte como experiencia* como una de las raíces de la concepción separatista del arte— iba justamente en esa dirección.

<sup>18</sup> Dewey está citando aquí las *Speculations* de T. E. Hulme.

<sup>19</sup> Aquí no solo viene al caso lo que dice en el capítulo 14 de *El arte como experiencia* («Arte y civilización»), sino también en *Viejo y nuevo individualismo*.

insignificante (LW 10: 347 / AcE, 389-390).

### 3. Dewey, arte y cultura material

¿Cómo entiende Dewey, por tanto, las relaciones entre las condiciones de la cultura material y las artes? Ya dije que su investigación no se establece en términos de una búsqueda de las supuestas causas materiales que determinarían las producciones culturales y artísticas. Dewey lo dice claramente en las primeras páginas de su libro, después de haber formulado la tesis de que el concepto del arte como un reino separado está conectado con el desarrollo industrial de los sistemas de producción:

Mi propósito, sin embargo, no es embarcarme en una interpretación económica de la historia de las artes, mucho menos argumentar que las condiciones económicas son invariable o directamente relevantes para la percepción y el disfrute, o incluso para la interpretación de las obras de arte individuales. Es indicar que las *teorías* que aíslan el arte y su apreciación situándolas en un reino propio, desconectado de otros modos de tener experiencia [*experiencing*], no son inherentes a su tema, sino que surgen debido a condiciones externas especificables. Esas condiciones, al estar incorporadas a instituciones y hábitos de vida, operan eficazmente porque lo hacen de manera inconsciente. Entonces, el teórico supone que están incorporadas a la naturaleza de las cosas. No obstante, su influencia no se limita a la teoría. Como ya he indicado, afecta profundamente a la práctica de la vida, ahuyentando percepciones estéticas que son ingredientes necesarios de la felicidad, o reduciéndolas al nivel de agradables excitaciones transitorias y compensatorias (LW 10: 16 / AcE, 11).

Al subrayar que la suya no es una lectura reduccionista de los fenómenos artísticos, Dewey pone de manifiesto los límites de muchas teorías del arte que, al considerarlo como un territorio en sí mismo, con objetos y normas propios, están condicionadas sin saberlo por factores materiales y culturales que de un modo u otro orientan su investigación —como es notorio, los pragmatistas clásicos fueron de los primeros en criticar la imagen de la teoría como un reflejo desinteresado de lo que es—. Por otra parte, Dewey no ignora el legado de la tradición filosófica sobre la concepción aislacionista del arte y, en particular, el papel crucial desempeñado por Kant en esa articulación teórica, a la cual dedica algunas páginas del capítulo 11 de *El arte como experiencia* (LW 10: 257-258 / AcE, 285-286).

Pero, por sintetizar su posición, Dewey considera que las artes son parte integrante de una determinada forma de vida, que incluye no solo nuestros hábitos de comportamiento, nuestras disposiciones perceptivas, los usos lingüísticos y las teorías filosóficas —lo que podemos llamar, con Boas, cultura social y espiritual—, sino también los procesos y los medios por los que intervenimos en el entorno para procurarnos los recursos para vivir. También esta dimensión material de nuestra experiencia, cuyos diversos componentes interactúan y se condicionan recíprocamente en procesos abiertos y no linealmente unívocos, es parte crucial del mundo humano.

Se trata de un enfoque que Dewey había madurado durante largo tiempo, gracias a la revisión profunda de la mejor herencia no dogmática de su formación hegeliana, a su lectura rigurosamente anti-

finalista y anti-sustancialista de Darwin y al empirismo radical jamesiano. De esto resulta una forma de naturalismo cultural con fuertes implicaciones éticas y políticas. Pero este resultado se vio reforzado por el encuentro de Dewey con la antropología —poco estudiado por los intérpretes<sup>20</sup>—y, en el caso que nos atañe, con la concepción de la cultura desarrollada por esta disciplina.

Con su llegada a la Universidad de Columbia en 1904, Dewey entró en contacto personal con Franz Boas, con quien realizó un seminario entre 1914 y 1915. Su libro *La mente del hombre primitivo* aparece entre las referencias bibliográficas de *La experiencia y la naturaleza* junto con otras importantes obras de antropología<sup>21</sup>; y, en el boceto redactado entre 1949 y 1951 para una nueva introducción a este libro, se refiere al artículo sobre el concepto de cultura escrito por Malinowski para la *Encyclopedia of Social Sciences* publicada en 1931 bajo la dirección de Alvin Johnson<sup>22</sup>.

Se nota cierta convergencia, si no plena superposición, entre la formulación del concepto de «experiencia» propuesto en *La experiencia y la naturaleza* y el de «cultura» tal como aparece en *La mente del hombre primitivo*. En ambos casos, se trata de nociones profundamente anti-dualistas y plurales: en uno y otro, las distinciones entre sujeto y objeto, individual y social, naturaleza y cultura, son secundarias, en el sentido de que aparecen justificadas en contextos del análisis reflexivo específicos y delimitados respecto de la dimensión primariamente integral y dinámica de la experiencia y de la cultura. Tanto el concepto de experiencia de Dewey como el de cultura de Boas incluyen una variedad de prácticas y de objetos conectados a ellas, que no se pueden reducir al conocer y de los que el conocimiento no es de ningún modo el modelo eminente.

Como es sabido, Boas distingue entre cultura material, social y espiritual. Mientras que la primera abarca las actividades de recolección y producción de alimentos, de vestido, los medios y productos de fabricación artesanal y los medios de locomoción, la segunda comprende las condiciones económicas generales, las relaciones de los grupos sociales entre sí y con otras personas, las normas que rigen la paz y la guerra, el comportamiento sexual y las posiciones ocupadas por los individuos dentro de los grupos sociales. La cultura espiritual, por último, se refiere a las prácticas que se consideran sagradas o religiosas, la danza, el canto y las artes en general, así como también al sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto. Pero el punto importante para el razonamiento que se propone aquí es que Boas hizo hincapié en que la cultura como un todo no consiste en una mera suma de estos factores, ya que no se trata de elementos autónomos unos de otros sino, más bien, de aspectos recíprocamente interdependientes.

Desde este punto de vista, por ejemplo, abstraer una danza de sus dimensiones rituales y de la forma de vida de la que surge parece algo indebido. Pero la cultura de un determinado grupo social incluye no solo aquello que, desde un punto de vista marxista, podríamos llamar la superestructura ideológica. En la concepción antropológica de la cultura se incluye también lo que en la ortodoxia marxista constituyen las condiciones materiales de existencia, que se revelan como ya configuradas

---

<sup>20</sup> El tema es abordado por Joëlle Zask (2003) y en una tesis doctoral de Enzo Ruffaldi.

<sup>21</sup> Además del mencionado libro de Boas, Dewey cita también a Malinowski (1923), un par de títulos de Goldenweiser (que fue alumno de Boas) y el clásico de Edward Burnett Tylor sobre la cultura primitiva.

<sup>22</sup> Hay que recordar también la importante y extensa referencia al mismo artículo de Malinowski en la nota del capítulo 5 de *La experiencia y la naturaleza* (LW 1: 160, n. 4 / EyN, 170, n. 2). [En la edición en FCE de este libro de Dewey, la mencionada nota no se reproduce íntegramente y se interrumpe a mitad de una frase, cuando en el original ocupa toda una página. Nota de los editores.]

social y culturalmente. En la antropología de Boas, la interacción continua y el condicionamiento recíproco, a todos los niveles, sustituirá a la interpretación en términos causales simples y unidireccionales. Como ha señalado Joëlle Zask, la cultura material y espiritual constituyen un entorno único, dentro del cual no se dan en paralelo ni son jerarquizables (Zask 2003).

Sobre estos aspectos de la cultura retornará justamente Dewey, que propone más tarde reemplazar el término «experiencia» por el de «cultura» en la versión final del nuevo prefacio a *La experiencia y la naturaleza* (LW 1: 330-364<sup>(\*)</sup>), donde dudaba a esas alturas de la eficacia de su decisión de usar la palabra «experiencia». La herencia de matriz psicologista o consciencialista que el término arrastra en esa tradición filosófica que criticaba en «The Need for a Recovery of Philosophy» parecía demasiado pesada, y proponía sustituirlo por «cultura». El motivo para hablar de cultura en el sentido antropológico —con referencia explícita al artículo de Malinowski— era precisamente su carácter inclusivo o comprensivo, capaz de mantener unidos todos los aspectos de la vida comunitaria en lugar de separarlos y aislarlos.

El viejo Dewey subrayaba, así, cómo esta palabra logra abarcar no solo los aspectos materiales —las cosas de las que tenemos experiencia de muchas maneras diferentes—, sino también las actividades humanas prácticas y teóricas, morales y religiosas, lingüísticas y artísticas. Si los componentes materiales de la cultura condicionan las producciones más intelectuales, al mismo tiempo, la red de las actividades humanas ayuda a seleccionar y configurar los materiales, sus usos y sus significados (LW 1: 361-364).

Para concluir con una imagen apreciada tanto por el pragmatismo como por la filosofía de Wittgenstein: la madeja no tiene un solo cabo, y la sogá hecha de muchos hilos sustituye ahora definitivamente a la cadena causal única.

---

<sup>(\*)</sup> Este proyecto de nueva introducción a *La experiencia y la naturaleza*, recogido en los Apéndices de LW 1, no se incluye en la edición en castellano, por lo que no puede darse aquí equivalencia de página. [Nota de los editores.]