



LA TEORÍA DEL ARTE DE TOLSTOI COMO PROPUESTA ANTROPOLÓGICA

TOLSTOY'S THEORY OF ART AS AN ANTHROPOLOGICAL PROPOSAL

SIXTO J. CASTRO
Universidad de Valladolid

Recibido: 26/05/2021

Aceptado: 22/09/2021

RESUMEN

En el presente texto expongo brevemente la teoría del arte de Tolstoi y sostengo que buena parte de las críticas que se le hacen proceden de una interpretación errónea de su concepto de “sentimiento” como un estado subjetivo, que no parece ser el sentido que da Tolstoi a ese término. A partir de ahí hago una propuesta de lectura de su moralismo artístico en clave de una antropología que se opone a algunos de los procesos de la modernidad, de modo especial a la reducción estética de las artes y su vinculación específica con el placer.

Palabras clave: antropología, contagio, sentimiento, teoría del arte, Tolstoi.

ABSTRACT

In this text, I briefly present Tolstoy's theory of art and argue that many of the criticisms it receives derive from an erroneous interpretation of his concept of “feeling” as a subjective state, which does not seem to be the meaning that Tolstoy intends for this term. Then I propose a reading of his artistic moralism from an anthropology that

opposes some of the processes of modernity, especially the aesthetic reduction of the arts and their specific connection with pleasure.

Keywords: anthropology, art theory, contagion, feeling, Tolstoi.

I. INTRODUCCIÓN

En los tratados de Teoría del arte casi siempre se cita a Tolstoi como representante de una forma extrema de las teorías “expresivistas”. Este término suele denotar el conjunto de teorías que sostienen que el arte se explica fundamentalmente por su relación con la emoción, es decir, por su capacidad de suscitar, expresar o encarnar emociones. La relación entre arte y emoción, en cualquiera de estos modos, o en otros, sería clave para otorgar el estatus de arte a cualquier artefacto¹. En esta categoría suelen colocarse también la teoría de Benedetto Croce, que considera el arte como intuición que representa un sentimiento², y no un espacio de ideas o de conceptos, y la tesis de R. G. Collingwood, para quien el arte es la aclaración de una emoción incoada que solo llega a hacerse patente y conocida en el proceso mismo de tomar forma en la obra. El artista, según Collingwood, transforma la emoción incipiente en una expresión articulada, es decir, trae la emoción a la conciencia y contribuye a que el público la pueda recrear imaginativamente, reconociéndola como suya³. Podría continuarse la lista indefinidamente, incluyendo las reflexiones de sabor tomista François Delsarte, para quien “el arte es una emoción atravesada por el pensamiento y fijada en forma”⁴, o la contribución de Susanne K. Langer, para quien el arte encarna las formas del sentimiento⁵. Entre ellos, no obstante, siempre destaca Tolstoi como el defensor de una forma radical de expresivismo, que desarrolla en su texto *¿Qué es el arte?* (1897), que pronto empezó a ejercer una enorme influencia y a suscitar acendradas críticas.

Tolstoi elabora una teoría muy meditada –según su propio testimonio, le llevó quince años escribir esta obra⁶– que pretende que sea vista como una alternativa a los enfoques estéticos del arte, es decir, a aquellos que, de un modo

1 Véase Sixto J. Castro, “Una aproximación al complejo emotivo del arte”, *Aisthesis* 62 (2017): 67-83.

2 Cf. Benedetto Croce, “¿Qué es el arte?”, en Benedetto Croce, *Breviario de estética* (Madrid, Aldebarán: 2002), 41-42.

3 Cf. R. G. Collingwood, *Los principios del arte* (México, FCE, 1978).

4 Citado por F. Wellington Ruckstuhl, “What Is Art? A Definition”, *The Art World* 1, n.1 (1916): 25.

5 Cf. Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key* (New York: Mentor, 1948); *Feeling and Form. A Theory of Art* (New York: Charles Scribner’s Sons, 1953).

6 León Tolstoi, *¿Qué es el arte?* (Barcelona: Península, 1992), 237.

u otro, relacionan el arte con la belleza y el placer⁷. Por ello, define así el arte: “El arte es una actividad humana consistente en esto: que un hombre, conscientemente, por medio de ciertos signos externos, proporciona a otros los sentimientos que él ha vivido y que otros se contagien de esos sentimientos y los experimenten también”⁸. El arte se entiende, así, como una forma de comunicación muy específica, determinada por este hecho tan concreto del contagio de sentimientos. No puede denominarse arte a inducir sin más un sentimiento determinado en el público (lo que Collingwood llamará “artesanía”) ni a descargar un sentimiento que a uno le embarga. No se trata, pues, solo de expresión de sentimientos, en cualquiera de los significados que pueda adoptar el término “expresión”, sino de una “comunicación contagiosa de sentimientos”, es decir, el arte no es una expresión interna consumada antes de que la exteriorización haya tenido lugar, como podrían pensar los que sostienen que el arte acontece primeramente en el espacio de la imaginación (es decir, es fundamentalmente una actividad mental o psicológica), sino que el arte tiene como condición necesaria su misma comunicabilidad. Este aspecto es el elemento nuclear de la teoría tolstoiana, un elemento descriptivo al que pronto añade uno prescriptivo: el sentimiento que tiene que ser contagiado es el mismo que ha experimentado el artista, de modo que el público de la obra de arte debe sentir lo mismo que el artista sintió. La tesis de Tolstoi implica que la apariencia o simulación de ese sentimiento en cada uno no es signo seguro de hallarse en presencia del arte; al contrario, más bien es señal de no estarlo. El público ha de experimentar el mismo sentimiento que sintió el artista, de ahí que Tolstoi apele al contagio como tropo que le permite subrayar el seguro acceso artístico al alma de otra persona sin que sea necesario postular artificios de tipo alguno o detenerse ante la afirmación de que el alma de otra persona nos es totalmente inaccesible.

No son pocos los autores que han puesto sobre el tapete la dificultad que supone identificar e individuar los sentimientos para determinar si el sentimiento que siente el público –cada uno de los miembros del público– es el mismo que el que ha vivido el artista. También ha sido y sigue siendo objeto de debate si cuando hablamos del carácter sentimental o expresivo del arte, en cualquiera de sus formas, nos referimos a los sentimientos que el autor pretende expresar, o más bien a los que la obra misma encarna o incluso a los que suscita en el público, sin conexión alguna con el estado emotivo del autor en el proceso creativo. Tampoco faltan los que acusan a Tolstoi de convertir la obra de arte en un mero

7 Ya en un artículo de 1928, C. J. Ducasse consideraba la teoría de Tolstoi el intento más famoso de definir el arte en términos que no implicasen la belleza. Cf. C. J. Ducasse, “What has Beauty to do with Art?”, *The Journal of Philosophy* 25 (1928): 182.

8 Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, 102.

contenedor o receptáculo lo más transparente posible para el sentimiento que contagia, despreciando y depreciando así cualquier otro valor que la obra de arte pudiese encarnar, con lo que esta sería perfectamente prescindible una vez que hubiese cumplido su función de contagio, sin que el medio particular del que se sirve el sentimiento para contagiarse tenga relevancia artística alguna. Es cierto, asimismo, que Tolstoi no centra su análisis en nada de lo que se refiere al artefacto, es decir, en su constitución, en la “ontología material” de su hechura. No le interesa qué es, sino qué hace⁹, de ahí que de todo esto pueda derivarse la crítica general de que Tolstoi no habría distinguido claramente entre las cuestiones filosóficas relativas a la naturaleza del arte y las cuestiones psicológicas relativas a la naturaleza del proceso creativo¹⁰.

Entre los críticos también hay quien la considera una teoría general del arte implausible, pero que tiene todo el sentido cuando se aplica a la actuación en particular, de ahí que haya ejercido una influencia considerable en métodos tan famosos como el Stanislavski¹¹, que prepara a los actores no solo para imaginar los sentimientos de su personaje, sino para evocarlos y experimentarlos realmente mediante la puesta en escena.

II. EL NÚCLEO DE LA TEORÍA DE TOLSTOI. UNA PROPUESTA DIFERENTE

En general, si bien hay muchos elementos valiosos en las críticas a determinados aspectos de la teoría de Tolstoi, las mociones a la totalidad suelen errar en un punto clave y cometen uno de los “pecados” típicos del pensamiento moderno: la subjetivización del sentimiento. Tolstoi se opone a la idea de que el sentimiento sea un estado subjetivo individual e intransferible que, en el mejor de los casos, puede postularse en otra mente, al modo kantiano. Para Tolstoi, por el contrario, un sentimiento tiene la misma realidad universalizable que un pensamiento: los pensamientos son comunicables mediante las palabras y los sentimientos mediante el arte¹². Tolstoi se cuida de separar conscientemente un

9 Cf. Caryl Emerson, “Tolstoy's Aesthetics”. En *The Cambridge Companion to Tolstoy*, editado por Donna Tussing Orwin (Cambridge: Cambridge University Press, 2002) 243.

10 Cf. C.J.F. Parkin. “Tolstoy's ‘What Is Art?’”, *New Zealand Slavonic Journal* 4 (1969): 54-67.

11 Cf. R. I. G. Hughes. “Tolstoy, Stanislavski, and the Art of Acting”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, n.1 (1993): 39.

12 Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, 100. Según Gary R. Jahn, el término “sentimiento”, tal como se usa en *¿Qué es el arte?*, “puede incluir toda la experiencia humana, porque no es una entidad o una lista de entidades, por muy larga que sea, sino más bien el modo subjetivo de considerar cualquier entidad”.

término habitual en ciertos discursos estéticos, el de expresión (*vyrazhenie*), del más extraño a estos discursos, el de infección (*zarazhenie*), que en ruso solo se diferencian en el prefijo¹³. Este matiz, no obstante, señala la diferencia de dos procedimientos comunicativos: uno que expresa de modo analítico un contenido y otro que lo hace de modo figural. Pero la unidad de pensamientos y sentimientos radica en que, a pesar de estas diferencias, ambos constituyen un reservorio accesible a todos los hombres, que, más allá de ser sujetos trascendentales, son sujetos sentientes que se identifican en ese espacio común que les permite establecer relaciones paterno-filiales, de amistad, de justicia, etc. para con los otros. El arte trasmite esa porción de verdad que solo se pueden comunicar mediante los sentimientos y sin la cual la historia de la verdad en el mundo, reducida a un relato de proposiciones, quedaría terriblemente incompleta. Por ello, entender el contagio de sentimientos solo como la comunicación más o menos acertada del estado interior personal del artista, aparte de que no tiene mucho sentido (¿qué podría importarle al público un estado interior idiosincrásico del artista?), supone reducir el arte a una actividad individual propia de genios, cuyos sentimientos tendrían algún tipo de privilegio ontológico, lo que excluye de la acción artística a la mayor parte de la humanidad¹⁴. Frente a esta subjetivización romántica del arte, Tolstoi reivindica constantemente a lo largo de *¿Qué es el arte?* las obras de arte universales, capaces de llegar a toda la humanidad y de deleitar

Gary R. Jahn, "The Aesthetic Theory of Leo Tolstoy's What Is Art?". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34, n.1 (1975): 62. Según lo dicho, no parece correcto reducir el sentimiento a esa consideración subjetiva, a menos que incluya el elemento típicamente emotivo. Pero en el discurso de Tolstoi, este mismo hecho lo vuelve lo más objetivo, en la medida en que transmite más realidad que el pensamiento, si podemos hablar en esos términos. Otro autor, Israel Knox, propone sustituir en la definición de Tolstoi el término emoción (o sentimiento) por "experiencia", e interpretar esta como la síntesis espiritual de pensamiento y sentimiento que constituye la materia de la vida. Por eso, la definición de arte sería "la comunicación contagiosa de la experiencia". Cf. Israel Knox. "Tolstoy's Esthetic Definition of Art", *The Journal of Philosophy*, 27, n.3 (1930): 70. Tampoco parece un solución aceptable, en la medida en que Tolstoi pretende mantener esos dos espacios –pensamiento y sentimiento– claramente diferenciados para distinguir el arte de otras actividades humanas. El término "experiencia", que nos abre a una posibilidad de vincular la teoría de Tolstoi con la de, por ejemplo, Dewey, resta radicalidad y "extrañeza" a la propuesta tolstoiana.

13 Gary Jahn, "The Aesthetic Theory of Tolstoy's What is Art?", 64.

14 Tatyana Gershkovich, siguiendo a Gary Jahn, en el artículo aquí citado, ha señalado que en Tolstoi sentimiento (*chuvstvo*) incluye no sólo las emociones básicas (tristeza, felicidad, ira), sino también condiciones fisiológicas generales, como la salud y el dolor, actitudes mentales como la decisión, el asombro, el respeto, la satisfacción, y hasta las mismas creencias, como la creencia en la hermandad del hombre, de modo que, para esta autora, la mejor traducción del *chuvstvo* tolstoiano sería "estado mental" (*mental state*). Cf. Tatyana Gershkovich, "Infecting, Simulating, Judging: Tolstoy's Search for an Aesthetic Standard", *Journal of the History of Ideas* 74, n.1 (2013): 121. Sin embargo, no parece que esta traducción sea la más acertada, puesto que los pensamientos son igualmente estados mentales, y la idea de Tolstoi es marcar claramente la frontera entre pensamiento y sentimiento y ampliar el significado de ambos términos más allá del restringido al espacio de la conciencia individual.

a innumerables generaciones durante mucho tiempo, precisamente porque contagian esos sentimientos que unen a los hombres, los sentimientos que surgen de la percepción de la fraternidad universal, de la paternidad de Dios... y, en general, aquellos sentimientos accesibles a toda persona, como el gozo, la pena, la tranquilidad, etc. Entendido así, el arte se vuelve una vía segura de acceso a otras almas, y, con ello, abre la posibilidad, cerrada por muchos otros desarrollos, de volver a pensar la humanidad como un cuerpo común (de hijos de Dios, de hermanos...).

La propuesta de Tolstoi se explica en el contexto de su teoría general del arte, que no se corresponde con la desarrollada por ninguno de los grandes sistemas de pensamiento de su época. Tolstoi muestra la confusión que impera al respecto recopilando en su texto una buena colección de las “definiciones” de arte en boga en su época en las distintas escuelas de pensamiento, extraídas de una serie de manuales que cita convenientemente, que son usadas con aplomo por los distintos autores, como si el de “arte” fuese un concepto tan claro que ni siquiera valiese la pena discutir su significado¹⁵. La claridad de esta concepción del arte, más artificial y supuesta que real, procede de una decisión inicial: se reconoce un cierto número de producciones como arte, simplemente porque agradan a un cierto grupo de gente, básicamente a una élite, y después se elabora una teoría del arte o una definición en la que tengan cabida esas mismas producciones¹⁶. Esta decisión inicial –que parece inevitable en cualquier teoría del arte– pone sobre el tapete el problema del canon artístico, conformado por ciertas producciones que cuentan con el favor de un determinado círculo de personas. En concreto, Tolstoi se refiere a las obras de Fidias, Sófocles, Homero, Tiziano, Rafael, Bach, Beethoven, Dante, Shakespeare, Goethe y otros, que se toman como base para articular leyes estéticas. Estas deben ser tales que incluyan a estos artefactos, pues se han modelizado sobre ellos. De este modo, el arte verdadero deja paso a un concepto de arte *ad hoc* que se elabora a partir de ciertas obras decididas por ciertas personas.

El abandono del arte verdadero por este arte de élites tiene su origen, según Tolstoi, en el oscurecimiento de la verdadera religión que se habría dado hacia el final de la Edad Media y en el Renacimiento, época en la que los hombres dejaron de creer en la religión como el espacio en el que se dicta qué es bueno y qué es malo, y se entregaron al placer, cuyo correlato es la belleza. El arte dejó entonces de ser el vehículo de los más elevados sentimientos presentes en todas las épocas de la humanidad, que nacen de la percepción religiosa, y pasó a ser aquello que proporcionaba placer a una clase social falta de fe, cuyos sentimien-

15 Cf. Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, 70.

16 Cf. Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, 95.

tos se reducen al orgullo, el descontento de la vida y el deseo sexual, que son la materia que configura, según Tolstoi, el arte de su época¹⁷. En la medida en que el arte se dirige entonces no a todos los hombres, sino solo a este círculo reducido seducido por la delectación, se vuelve más exclusivo, ensimismado, oscuro y afectado.

Tolstoi pretende revertir este camino erróneo que ha tomado el arte “estético”, considerado como un medio de placer, para recuperar el arte como una de las condiciones de la vida humana. Es en este contexto donde enuncia su referida teoría del contagio, que ahora podemos detallar algo más. Tolstoi señala que “la actividad artística se basa en el hecho de que un hombre [que] reciba a través de su sentido del oído o de la vista una expresión del sentimiento de otro hombre es capaz de experimentar la emoción que conmovió al que lo expresó”¹⁸. Un hombre evoca un sentimiento y lo expresa por medio de “movimientos, líneas, colores, sonidos o formas expresadas en palabras”¹⁹, de modo que otros llegan a experimentar el mismo sentimiento: ambos quedan unidos, mediante las indicaciones externas que constituyen el producto, en un mismo sentimiento. Por ello, el que algo sea arte depende de que el que, por ejemplo, cuenta una historia, experimente un sentimiento que ha vivido y lo contagie a sus oyentes, de modo que les induzca a sentir lo que él ha experimentado²⁰. Tolstoi repite a lo largo de su obra, de manera constante y machacona, que “el objetivo del arte es contagiar al público con el sentimiento experimentado por el artista”²¹. De aquí se sigue que la forma del artefacto artístico ha de originarse en la necesidad que el artista tiene de transmitir tal sentimiento de la manera más sincera y precisa y, desde luego, no ha de ser guiada por ningún interés de escuela o estético, en el sentido que Tolstoi desdeña, ni por la finalidad de manipular al público. El juicio formal solo debe guiarse por este sentimiento, porque, de no hacerlo así, se caerá en las convenciones del gusto establecidas por los gustos de aquellos que decretan el gusto, valga la redundancia, y no por las cualidades de la obra que deberían encarnar ese sentimiento que va a ser contagiado²².

17 Cf. Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, 129. Tolstoi analiza también las que él considera las dos grandes concepciones de la belleza: la que sostiene que la belleza es algo dotado de existencia independiente, como una manifestación de lo absolutamente Perfecto, de la Idea, del Espíritu, de la Voluntad o de Dios (son las tesis de Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer y otros...) y la que defiende que la belleza es un tipo de placer que recibimos si consideramos obtener ventaja alguna del objeto (Kant, Guyau, etc.). Cf. Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, 92.

18 Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, 100.

19 Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, 102.

20 Cf. Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, 101.

21 Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, 162.

22 Cf. Tatyana Gershkovich, “Infecting, Simulating, Judging” 122.

2.1. EL CONTAGIO DEL SENTIMIENTO

Los dos elementos clave de este enfoque son el contagio y el sentimiento. El receptor de una impresión artística se une de tal modo al artista que siente la obra como suya, como expresión de lo que él quiere y ha querido expresar. El hecho de que se dé este contagio de la condición anímica del autor en el receptor, que borra la separación entre ambos y con los otros, certifica que estamos en presencia de una obra de arte. El contagio es, entonces, signo seguro del arte, y su grado es “la única medida segura de la excelencia del arte”²³, de manera que “cuanto más fuerte es el contagio, mejor es el arte”²⁴. Es, pues, criterio ontológico y criterio axiológico. El receptor de una impresión artística verdadera queda tan íntimamente unido con el artista que siente no solo que la obra es suya, sino que lo que esta expresa es lo que él había estado queriendo expresar, idea también presente en el análisis que Collingwood presenta de la relación entre el artista y su público. Aunque la terminología de Tolstoi parezca extraña, hay algo de esta tesis también en la idea aristotélica de catarsis o en la unión que Croce establece entre la visión del genio y la del contemplador, que se funden en una única intuición o incluso en la especial unidad imaginativa que se da entre el artista y su público. Pero Tolstoi deja claro que la vinculación entre artista y público no se da en una relación contemplativa (tan emparentada con las teorías estéticas que él critica), sino en ese proceso de comunicación de dos almas mediante ese sentimiento compartido²⁵.

Para Tolstoi, el contagio se mide por la individualidad del sentimiento transmitido, la mayor o menor claridad con la que se transmite ese sentimiento y la sinceridad del artista, que se siente empujado a expresar su sentimiento. La individualidad, como se ve, no significa “exclusividad mental”, sino que está relacionada con la sinceridad del artista en la expresión del sentimiento de la humanidad. Está siempre presente en el arte rústico, pero está ausente del arte elitista, creado por artistas que actúan con fines personales de ambición o vanidad. La falta de cualquiera de estas tres condiciones excluye una obra de la categoría de arte y la relega al espacio de la falsificación. En palabras de Tolstoi:

“Si la obra no transmite la peculiaridad de sentimiento del artista y, por tanto, no es individual, si está expresada ininteligiblemente o si no procede de una necesidad interna del autor de expresarse, no es una obra de arte. Si todas estas

23 Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, 196.

24 Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, 196.

25 La idea de esta comunicación directa, sin mediación interpretativa, puede provenir, según algunos autores, de la tradición budista que Tolstoi estudió en su época de la universidad de Kazán, entre 1844 y 1847. Cf. S. K. Wertz. “Human Nature and Art: From Descartes and Hume to Tolstoy”, *The Journal of Aesthetic Education* 32 (1998): 75-81.

condiciones están presentes incluso en el grado más pequeño, entonces la obra, aunque sea floja, es una obra de arte. La presencia en diversos grados de estas tres condiciones –individualidad, claridad y sinceridad– decide el mérito de una obra de arte como arte al margen de su tema”²⁶.

La obra, así pues, tiene que contagiar el sentimiento que ella transmite. Quedan así ligados artista, obra y público, lo que luego George Dickie, desde una perspectiva radicalmente diferente, llamará el “grupo de presentación”²⁷, es decir, el núcleo mínimo para que se pueda hablar de arte desde el punto de vista institucional. No deja de ser llamativo que dos enfoques tan diferentes a la cuestión del arte vinculen de modo indisoluble esos tres elementos. Tolstoi insiste en que no cabe la imitación de otras obras de arte ni la creación de una obra a base de retazos, porque la obra resultante no será una verdadera obra de arte, ya que solo transmitirá sentimientos copiados, de ahí que la argucia teórica de buscar semejanzas entre ciertos artefactos y las obras de arte para considerar aquellos artefactos también obras de arte no sirve. Decir que un artefacto es arte porque se parece a una obra de arte es, según Tolstoi, como afirmar que una moneda falsa es buena porque se parece a una real²⁸. Ninguna teoría de lo que después se denominará “parecidos de familia” nos va a permitir identificar una obra de arte a partir de esa consideración del parecido. El hecho es que, según Tolstoi, cada obra de arte auténtica se distingue por la especificidad y la autenticidad del sentimiento que contagia, algo que está vedado a las imitaciones, a las falsificaciones y a todo aquello que imita técnicamente el arte, pero que está desprovisto de sentimiento. A la producción de estas falsedades sin alma que denominan arte, pero que, en el fondo no son más que la edificación de una perversión, cooperan de modo necesario los discursos críticos, teóricos, de escuela, la exaltación misma de los artistas como individuos excepcionales y la enorme cantidad de recursos que consume el arte “institucionalizado”. Tolstoi ataca a la institución artística, que está en la base de esa degeneración del arte, y de modo inmisericorde a los críticos, gente cuya capacidad de contagio por el arte esta atrofiada o deformada. Estos no pasan de ser escritores hábiles, cultivados e inteligentes que pervierten el gusto del público alejándolo del sentimiento y creando cánones de obras que en realidad no deberían estar en ellos, ya que no merecen aprecio alguno. En el mejor de los casos, esas obras “hipnotizan” al público, pero no contagian a todos. Tolstoi elabora una suerte de anticanon al proporcionar una lista de obras canónicas que no deberían serlo:

26 Wertz. “Human Nature and Art”, 198. Traducción modificada.

27 Cf. George Dickie, *El círculo del arte* (Barcelona: Paidós, 2005).

28 Cf. Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, 160.

Debemos únicamente a los críticos que aún sean apreciadas en la actualidad las obras rudas, salvajes y, para nosotros, a menudo sinsentido de los antiguos griegos: Sófocles, Eurípides, Esquilo y, especialmente Aristófanes; o, entre los modernos, Dante, Tasso, Milton, Shakespeare; en pintura todo lo de Rafael, Miguel Ángel, incluyendo su absurdo *Juicio final*; en música todo lo de Bach y Beethoven, incluyendo su última época; solo gracias a ellos existen los Ibsen, Maeterlinck, Verlaine, Mallarmé, Puvis de Chavannes, Klinger, Böcklin, Stuck, Scheider; en música los Wagner, Liszt, Berlioz, Brahms y Richard Strauss etc., y toda la inmensa masa de inútiles imitadores de estos imitadores llega a ser posible en nuestros días²⁹.

También entra en esta lista su propia obra *Guerra y paz*, entre otras obras. Tolstoi no se excluye de esta lista. Pero, de entre todos estos, su crítica más despiadada se dirige a Wagner. De hecho, en su texto describe con detalle una representación de *El anillo del nibelungo* a la que asistió en Moscú, a la que califica de “estúpida porquería”³⁰. La obra de Wagner, al igual que sucede con buena parte de lo que la sociedad de la época consideraba arte, no llega para Tolstoi ni siquiera a la categoría de mal arte. Se trata pura y simplemente de una falsificación³¹. Este arte que se vende al postor de una clase social determinada es un arte prostituido: “El arte de nuestro tiempo y nuestro círculo –afirma Tolstoi– ha llegado a ser una prostituta. Y esta comparación se mantiene incluso en los pequeños detalles. Como ella, no está limitado a cierto tiempo; como ella, está siempre adornado; como ella, está siempre en venta; y, como ella, es seductor y ruinoso”³².

Es obvio que esta descalificación de los “clásicos” y su valoración de obras consideradas generalmente menores va a ser una de las fuentes de desautorización general de la propuesta de Tolstoi. De su ataque se salvan obras concretas de Victor Hugo, Charles Dickens, Nikolai Gogol, Pushkin y Dostoievski, así

29 Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, 169. Estas descalificaciones “canónicas” se repiten a lo largo de la historia, con argumentos y resultados parecidos, basadas fundamentalmente en el ataque hacia el elitismo y el alejamiento por parte de los artistas, en ocasiones patológico, de un cierto público común. Un ejemplo más o menos reciente es el texto de Louis Torres y Michelle Marder Kamhi, *What Art Is: The Esthetic Theory of Ayn Rand* (Chicago: Open Court. 2000). A este respecto véase Gene H. Bell-Villada, “Nordau’s Degeneration and Tolstoy’s What Is Art? Still Live”, *The Journal of Ayn Rand Studies* 2, n.2 (2001): 291-297.

30 Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, 183-184.

31 Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, 187.

32 Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, 230. Tolstoi relaciona el origen de una obra de arte verdadera con el momento de la concepción, es decir, con la maternidad, y el mal arte con la prostituta. Sobre el uso de estos motivos femeninos para el desarrollo de la teoría artística de Tolstoi, véase Natalia Dame, “The Search for Narrative Control: Music and Female Sexuality in Tolstoy’s ‘Family Happiness’ and ‘The Kreutzer Sonata’”, *Ubandus Review. The Slavic Review of Columbia University* 16 (2014): 158-176.

como el arte popular y la literatura religiosa antigua, que toman la forma de cuentos, canciones, nanas y bocetos, pero no la de sinfonía, novela o pintura, que solo deleitan a unos pocos durante poco tiempo³³. El arte verdadero no es, pues, el arte canónico.

No deja de ser sorprendente que la reivindicación tolstoiana del arte del pueblo frente al arte elitista encontrase un referendo en la crítica soviética al arte burgués, exclusivo e incomprensible³⁴. Ambas teorías priman el contenido sobre la forma, así como la dimensión social, política y utópica del arte, y coinciden en una consideración general de sus concepciones, si exceptuamos sus marcos concretos de referencia, ya que colocan como criterio artístico verdadero una especie de sentimiento universal que se enfrenta al “decisionismo de parte” de las élites que erigen como criterio bien su gusto particular, bien sus intereses de clase³⁵. No obstante, esta concepción fue criticada muy pronto por autores influidos por la teoría general tolstoiana. F. Wellington Ruckstuhl, allá por 1916, sostenía que “toda obra humana hecha en cualquier lenguaje con el propósito de expresar o provocar la emoción humana es una obra de arte; y una obra de arte es grande en razón de su poder de provocar las más elevadas emociones al mayor número de gente culta durante el mayor período de tiempo”³⁶. Aquí está Tolstoi formalmente presente, pero este habría errado en su intento de dar una definición correcta al considerar que un mujik puede apreciar una obra de arte tan bien como lo hace un maestro o un hombre de cultura exquisita³⁷. No puede hacerlo, según Wellington Ruckstuhl, porque en la creación de una gran obra de arte entran muchos elementos complejos, capaces de suscitar muchas emociones diferentes a diferentes personas en diferentes grados. Muchos de esos elementos son técnicos e intelectuales y quedan lejos del alcance del hombre carente de cultura, puesto que apelan solo a las emociones intelectuales de los hombres cultos³⁸. Como ejemplo, Wellington Ruckstuhl pone al campesino que entra en

33 Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, 235.

34 Cf. Gleb Žekulin, “Echoes of What Is Art? in the Soviet Theory of Art”, *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes* 21, n.3 (1979): 388-396.

35 Esta es una de las críticas que se hacen habitualmente a Hume y sus “jueces verdaderos”, cuyo gusto coincide, curiosamente, con el de un burgués escocés dieciochesco. Cf. David Hume. “La norma del gusto”, en *David Hume. La norma del gusto y otros ensayos* (Madrid: Tecnos, 2008).

36 Ruckstuhl, “What Is Art? A Definition”, 25 y 28.

37 Ruckstuhl, “What Is Art? A Definition”, 21.

38 Ruckstuhl, “What Is Art? A Definition”, 27. Para este autor el hombre cultivado es aquel que puede razonar lógicamente, que ha aprendido el sentido de la vida (que consiste básicamente en pasar de lo animal a lo espiritual), que no obra de modo injusto, que ha aprendido el valor de las cosas, que tiene suficiente autocontrol para impedir que su juicio esté demasiado deformado por su propio gusto y temperamento, que está dominado por el sentido común, que está colmado del suficiente amor por sus semejantes como para sentir qué es bueno y malo, a partir del supremo interés de la raza, y que tiene

la catedral de Sevilla y ve una Virgen de Murillo que apenas le conmueve, mientras que puede quedar emocionado en extremo ante una Virgen de cera, decorada de modo llamativo con colores chillones, lentejuelas de latón y cosas por el estilo. Ambas son obras de arte, pero esta es trivial y aquella es grande, y está muy lejos de las posibilidades de comprensión y apreciación del campesino debido a su elemento intelectual y espiritual³⁹.

Tolstoi rechazaría sin duda la propuesta de Wellington Ruckstuhl haciendo uso de su crítica al carácter elitista del arte. No cabe duda de que este tipo de arte falsificado –aunque sea de Murillo–, por medio del artificio de determinadas técnicas, provoca sentimientos o emociones, pero no contagia el sentimiento expresado por el artista en la medida en que Tolstoi exige. Si la obra no contagia este sentimiento, no tienen cabida ni las explicaciones ni las interpretaciones: estas no pueden volver contagiosa una obra que no lo es, luego son superfluas⁴⁰. Queda claro entonces que hay que romper el vínculo entre arte y placer, incluso entre arte y teoría del arte, y reconducir el arte hacia el espacio del sentimiento, que, para Tolstoi, es “indispensable para la vida y el bienestar de los individuos y la humanidad”⁴¹. Pero, ¿en qué consiste este sentimiento que hay que contagiar con la obra de arte?

“Sentimiento”, en terminología de Tolstoi, es, como se ha señalado, análogo a “pensamiento”. Las palabras nos permiten acceder al espacio del pensamiento, que no es sin más el pensamiento individual, sino el conjunto de lo que la humanidad ha pensado y puede pensar, de tal manera que cada quien participa en esos pensamientos de otros y entrega los suyos. Análogamente, cada quien puede transmitir sus propios sentimientos y contagiarse de los de los otros por medio del arte: de los sentimientos que experimentan sus contemporáneos y de los que han experimentados otros hombres mucho tiempo ha⁴². Este elemento es clave para comprender la propuesta de Tolstoi: “sentimiento” se refiere a aquello sentido por la humanidad, del mismo modo que “pensamiento” es aquello pensado por la humanidad. Por ello “sentimiento” no debe entenderse como un “caso” de un tipo –la tristeza de este poema o la alegría de esta música– sino como un espacio de revelación de verdades que solo pueden tomar esa forma precisa, y no la discursiva de la palabra y el pensamiento. El sentimiento es el espacio común de seguridad al cual debería ser reconducido cualquier otro co-

el deseo de contribuir a la elevación de la humanidad en la medida de sus posibilidades. Ruckstuhl, “What Is Art? A Definition”, 28.

39 Ruckstuhl, “What Is Art? A Definition”, 27-28.

40 Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, 167.

41 Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, 102.

42 Cf. Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, 103.

nocimiento. En una entrada de 1904 de su diario, Tolstoi anota lo siguiente respecto a las formas de conocimiento:

La primera: me siento triste, dolorido, aburrido, feliz. Esto es seguro.

La segunda: huelo a violetas, veo luces y sombras, etc. Aquí puede haber error.

La tercera: sé que la tierra es redonda y gira, que pueden existir Japón y Madagascar, etc. Todo esto puede ser cuestionado.

La vida, creo, consiste en transferir el tercer y segundo tipo de conocimiento al primero, cuando uno experimenta todo en sí mismo⁴³.

El mejor arte será entonces el que comunique el sentimiento del artista, en cuanto este se adapta a lo que ha de ser el sentimiento de la humanidad, y no a aquellos, como la superstición, el patriotismo o cualquier sentimiento relacionado con lo sensual, que corrompen al género humano. Tolstoi puede determinar cuáles son los sentimientos morales adecuados o inadecuados, precisamente porque, a diferencia de otros pensadores, para los que el criterio para distinguir entre lo bueno y lo malo en cualquier ámbito no puede buscarse más allá de lo subjetivo, o lo intersubjetivo, él considera que ese criterio se encuentra en la percepción religiosa, que es la culminación de los logros de cualquier época y sociedad.

La potencia filosófica de esta idea –el contagio del sentimiento– permite obviar muchos de los problemas a los que se enfrentan los filósofos empeñados en descubrir en una obra qué es lo que el artista quiso decir, a saber, qué pensamientos o ideas quiere el autor que se transmitan mediante su obra. Esto ha dado lugar a enormes debates que han dividido a los filósofos en intencionalistas, anti-intencionalistas, intencionalistas moderados, intencionalistas hipotéticos, etc., todos ellos preocupados por la semántica de la obra, es decir, por el pensamiento. En ocasiones, en esa pugna por encontrar la intención del autor no hay más que un deseo de comunicarse con él. La propuesta de Tolstoi de centrarse en el sentimiento permite cambiar el foco y salir del análisis biográfico del artista o del estudio de las circunstancias lingüísticas para insertar el arte en un proyecto antropológico más amplio que lo afianza en el contexto de la experiencia comunicativa fundamental de ser un ser humano.

2.2. EL ARTE DEL FUTURO

Imaginemos la catástrofe que supondría que nos fuese imposible acceder al pensamiento de la humanidad. Algo tan terrible es lo que, para Tolstoi, ha suce-

43 Citado por Gershkovich, “Infecting, Simulating, Judging”, 128-129.

dido de hecho una vez que el arte ha abandonado su auténtica función, una vez que ha renunciado a transmitir ese sentimiento que tiene que ver con el significado de la vida y que se concreta en la percepción religiosa de un tiempo y una sociedad dados. En línea con su crítica al arte elitista, Tolstoi sostiene que todo lo que haga referencia a sentimientos exclusivos de una clase social, que una solo a unos pocos hombres, separándolos del resto de la humanidad, será mal arte. El verdadero arte, por el contrario, es el que está al servicio de lo religioso, y es aquel que transmite el sentimiento de que toda la humanidad es una fraternidad. Es obvio que no se trata, como hemos señalado, de un sentimiento particular de un individuo o de una clase, sino que tiene un carácter universal, y dota al arte de una dimensión política: el arte que transmita sentimientos que unan a los hombres, que les provoque indignación por el comportamiento inmoral⁴⁴ o que los dirija hacia la unión es el arte del futuro. Si se pone al servicio del placer (belleza) solo satisface a una clase caracterizada por el tedio de la vida, que busca en el arte algo que la haga soportable. Esta caracterización de resonancias en parte kierkegaardianas y en parte nietzscheanas hace que Tolstoi proponga un arte universal, aquel que expresa los sentimientos más universales, “experimentados por un hombre que vive una vida natural para todos los demás hombres”⁴⁵, y que lo hace no de modo oscuro y formalmente complejo, sino breve, claro y simple. Por eso, cuando el arte del futuro se logre “será lo que debería ser: un vehículo por medio del cual se transmite la percepción religiosa, cristiana, desde el reino de la razón y la inteligencia al de los sentimientos, y acerca a la gente de su tiempo a la perfección y la unión que su percepción religiosa les indica”⁴⁶. Por eso no conviene confundir el arte verdadero con lo que escuchamos y vemos en los teatros, las exposiciones, con los edificios o los poemas. Esto es, en el mejor de los casos, solo una parte. Hay mucho más arte: las nanas, la chanza, la mímica, la ornamentación de las casas, los vestidos y utensilios, los servicios religiosos, las procesiones triunfales, etc. Todo es actividad artística. Sin embargo, en el sentido limitado de la palabra, con “arte” no hacemos referencia a toda actividad humana que transmita sentimientos, sino solamente a aquella parte a la que concedemos una importancia especial que transmite sentimientos que fluyen de su percepción religiosa⁴⁷. Esta identificación religiosa del arte supone, en el fondo, insistir en el carácter constitutivamente moral del arte, si atendemos a la concepción fuertemente moral del cristianismo tols-

44 Sobre este particular puede verse Edmund Heier. “*Hadji Murat in the Light of Tolstoy's Moral and Aesthetic Theories*”, *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes* 21, n. 3 (1979): 324-335.

45 Heier. “*Hadji Murat in the Light of Tolstoy's Moral and Aesthetic Theories*”, 234

46 Heier. “*Hadji Murat in the Light of Tolstoy's Moral and Aesthetic Theories*”, 237.

47 Cf. Heier. “*Hadji Murat in the Light of Tolstoy's Moral and Aesthetic Theories*”, 104.

toiano⁴⁸, e implica aliarse con una cierta forma de eticismo o moralismo⁴⁹ teorías según las que la evaluación moral incide en la evaluación artística de una obra, y en el caso de Tolstoi, en su mismo ser de obra de arte. En cierto modo, esta identificación justifica la idea del contagio, como la inoculación de una enfermedad. La enfermedad es un tema que recorre la obra literaria de Tolstoi bajo la consideración no tanto de un estado aberrante que haya que superar, sino de un indicativo de que la vida de una persona está mal y ha de ser cambiada. La enfermedad se entiende como un elemento correctivo, no debilitante, moralmente beneficioso, de ahí que el tema de la inoculación atraviese la obra literaria tolstoiana a modo de isotopía⁵⁰.

Por todo lo dicho, parece que la idea tolstoiana de que el arte puede recuperar un pasado cristiano que ha sido corrompido en el mundo moderno da lugar a una propuesta teórica que puede aliarse con muchas otras que insisten en la fractura que ha supuesto la modernidad para la conciencia humana y para el modo de estar en el mundo de los seres humanos. De este modo se acaba por otorgar al arte un papel redentor en la búsqueda de una fraternidad universal por venir.

CONCLUSIÓN

La teoría de Tolstoi es claramente apriorística. Más que *Qué es el arte*, su texto debería haberse llamado *Qué debería ser el arte*. Ya en un breve escrito de 1900, Joseph Bennett⁵¹ acusaba a Tolstoi de tomar como conclusión *quod*

48 Véase el capítulo “Rousseau’s God and Tolstoy’s God” de Hugh McLean, *In Quest of Tolstoy*. (Brookline, MA: Academic Studies Press, 2008), 143-158.

49 Véase Sixto J. Castro, “Ética y estética. Una relación ineludible”, *Revista Latinoamericana de Bioética* 12 (2021): 62-69.

50 Cf. Jacob Emery, “Art Is Inoculation: The Infectious Imagination of Leo Tolstoy”, *The Russian Review* 70, n. 4 (2011): 627-645. A pesar del rechazo moral de Tolstoi hacia el adulterio, hay autores que han señalado la relación que existe entre la teoría tolstoiana del arte y su retrato literario del adulterio, en el que se da una vinculación y una comunicación emocional intensísimas. Se ve en el retrato tolstoiano de la esposa y el músico de la *Sonata a Kreutzer*, de Elena Vasilyevna Kuráguina y Pierre Bezújov en *Guerra y Paz* o en su recurrencia en *Anna Karenina*. Cabe decir, entonces, que “el adulterio no solo es uno de los temas favoritos de Tolstoi, sino, aunque nunca lo discute como tal, quizá el concepto central de su estética”. David Herman, “Stricken by Infection: Art and Adultery in Anna Karenina and Kreutzer Sonata”, *Slavic Review* 56, n. 1 (1997): 17. Además de esto, puede extraerse otra conclusión interesante, que encaja con el carácter tormentoso de la reflexión tolstoiana: “Si uno de los mejores bienes y uno de los mayores males amenazan con mezclarse, si las categorías se filtran e incluso las nociones abstractas no puede mantenerse castas, todo está sujeto a la impureza” (Herman, “Stricken by Infection”, 36).

51 Joseph Bennett. “What Is Art?”, *The Musical Times and Singing Class Circular* 41, n. 685 (1900): 159-161.

erat demonstrandum. Según Bennett, puede aceptarse que la tesis de Tolstoi sea que el arte debe buscar infectar con sentimientos, pero si eso obliga a negar que sea arte, p.ej., la música creada simplemente bajo un impulso creativo, que exige gratificación y se contempla por sí misma, la teoría contiene un error de base, porque nos fuerza a rechazar lo que para él es un hecho, a saber, la existencia de un impulso puramente creativo en Schubert o Wagner. Para Bennett, es demasiado aventurado negar que sea arte la música a la que no se puede vincular con la emoción ni en su origen ni en su efecto. Tal sería el caso de la música que solamente explota los recursos técnicos, como las fugas de Bach y muchas obras creadas sobre todo antes del romanticismo musical.

Es evidente que la teoría de Tolstoi parte de un supuesto y proporciona un criterio para el valor del arte. Pero si esa acusación vale en este caso, vale en todos, puesto que de este carácter apriorístico no escapa ninguna teoría. El hecho mismo de rechazar la inmensa mayoría de las obras canónicas y de elaborar una teoría de lo que el arte debe ser es claramente un procedimiento a priori. Pero es igualmente apriorística la elección de un canon sobre el que montar la teoría. En todo caso, el elemento que más llama la atención en la consideración de Tolstoi que es que parece asumir que no hay nada decidido institucional e históricamente respecto a qué es el arte. En su texto “The Republic of Art”, Diffey sostiene que quien se plantee decidir el estatuto artístico de “El Juicio final” de la Capilla Sixtina acudiendo a una definición comete dos errores: asume que la cuestión del estatus artístico puede establecerse mediante el recurso a una definición, y trata como abierto y a la espera de resolverse un asunto que ya estaba decidido. Diffey pone como ejemplo de este error de comprensión a Tolstoi: la cuestión de si algo es una obra de arte “está *normalmente* resuelta”, lo que no significa que “la decisión *nunca* pueda ser discutida; pero tampoco significa, como Tolstoi parece asumir, que no se haya decidido *nada*”⁵². Obviamente hay mucho decidido, pero Tolstoi se revolvería contra Diffey señalando que la decisión se ha tomado por razones erróneas y, sobre todo, contra el interés general de la humanidad.

Este es el elemento clave. La propuesta de Tolstoi es eminentemente antropológica, más que estética. Toma, de modo intempestivo, la universalidad de la naturaleza humana como un dato y recupera el espacio del arte de ese espacio de la “diferenciación estética” que Gadamer criticará posteriormente. Con estos mimbres pretende reunificar aquello que se había roto y superar los problemas que aparentemente plantean las teorías epistemológicas y ontológicas que postulan la imposibilidad de acceder a otras mentes, que entregan la exclusividad

52 T. J. Diffey, “The Republic of Art”, en *Aesthetics. Critical Concepts in Philosophy. Vol. II: Aesthetic Theory*, ed. por James O. Young (London and New York: Routledge, 2005) 45.

del conocimiento cierto a los conceptos universales o que reducen todo el espacio del sentimiento a la posibilidad antinómica de una “universalidad subjetiva”. Si este arte desviado puede ser el gran corruptor de la humanidad, una vez corregido y revestido del sentimiento que le dio origen puede ser el elemento que permita lograr la reunificación de la humanidad. El contagio de su sentimiento por parte del artista es lo que nos permite trascender la individualidad del sentimiento para llegar a la universalidad del sentimiento y, por lo mismo, al sentimiento de lo universal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bell-Villada Gene H. “Nordau's Degeneration and Tolstoy's What Is Art? Still Live”. *The Journal of Ayn Rand Studies* 2, n.2 (2001): 291-297.
- Bennett, Joseph “What Is Art?”. *The Musical Times and Singing Class Circular* 41, n. 685 (1900): 159-161.
- Castro, Sixto J. “Ética y estética. Una relación ineludible”. *Revista Latinoamericana de Bioética* 12 (2021): 62-69.
- Castro, Sixto J. “Una aproximación al complejo emotivo del arte”. *Aisthesis* 62 (2017): 67-83.
- Collingwood, R. G. *Los principios del arte*. Traducción de Horacio Flores. México: FCE, 1978.
- Croce, Benedetto “¿Qué es el arte?”. En *Breviario de estética. Aesthetica in nuce*. Traducción de Jesús Bregante Otero. Madrid: Alderabán, 2002.
- Dame, Natalia. “The Search for Narrative Control: Music and Female Sexuality in Tolstoy's ‘Family Happiness’ and ‘The Kreutzer Sonata’”. *Ulbandus Review. The Slavic Review of Columbia University* 16 (2014): 158-176.
- Dickie, George. *El círculo del arte*. Traducción de Sixto J. Castro. Barcelona: Paidós, 2005.
- Diffey, T. J. “The Republic of Art”. En *Aesthetics, Critical Concepts in Philosophy. Vol. II: Aesthetic Theory*, editado por James O. Young, 44-54. London, New York: Routledge, 2005.
- Diffey, T. J. Tolstoy's “What is Art?”. London: Croom Helm, 1988.
- Duicasse, C. J., “What has Beauty to do with Art?”. *The Journal of Philosophy* 25 (1928): 181-186.
- Emerson, Caryl “Tolstoy's Aesthetics”. En *The Cambridge Companion to Tolstoy*, editado por Donna Tussing Orwin, 237-251. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Emery, Jacob. “Art Is Inoculation: The Infectious Imagination of Leo Tolstoy”. *The Russian Review*, 70, n.4 (2011): 627-645.

- Gershkovich, Tatyana, “Infecting, Simulating, Judging: Tolstoy's Search for an Aesthetic Standard”. *Journal of the History of Ideas* 74, n.1 (2013): 115-137.
- Heier, Edmund. “*Hadji Murat* in the Light of Tolstoy's Moral and Aesthetic Theories”. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes* 21, n. 3 (1979): 324-335.
- Herman, David. “Stricken by Infection: Art and Adultery in Anna Karenina and Kreutzer Sonata”. *Slavic Review* 56, n. 1 (1997): 15-36.
- Hughes, R. I. G. “Tolstoy, Stanislavski, and the Art of Acting”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, n. 1 (1993): 39-48.
- Hume, David. “La norma del gusto”. En David Hume. *Ensayos morales y literarios*. Traducido por Estrella Trincado. Madrid: Tecnos, 2008.
- Jahn, Gary R. “The Aesthetic Theory of Leo Tolstoy's What Is Art?”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34, n. 1 (1975): 59-65.
- Knox, Israel. “Tolstoy's Esthetic Definition of Art”. *The Journal of Philosophy* 27, n.3 (1930): 65- 70.
- Langer, Susanne K., *Feeling and Form. A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- Langer, Susanne K., *Philosophy in a New Key*. New York, Mentor, 1948.
- McLean, Hugh. *In Quest of Tolstoy*. Brookline, MA: Academic Studies Press, 2008.
- Parkin, C.J.F. “Tolstoy's ‘What Is Art?’”. *New Zealand Slavonic Journal* 4 (1969): 54-67.
- Tolstoi, León, *¿Qué es el arte?*. Traducción de M^a Teresa Beguristáin. Barcelona: Península, 1992
- Verdú, Ignacio. “Amor y metafísica. Una reflexión acerca de la filosofía primera”. *Cauriensia* 14 (2019): 117-130.
- Wellington Ruckstuhl, F. “What Is Art? A Definition”. *The Art World* 1, n.1 (1916): 21-28.
- Wertz, S. K. “Human Nature and Art: From Descartes and Hume to Tolstoy”. *The Journal of Aesthetic Education* 32, n.3 (1998): 75-81.
- Žekulin, Gleb, “Echoes of What Is Art?. The Soviet Theory of Art”. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes* 21, n. 3 (1979) 388-396.

Sixto J. Castro
 Departamento de Filosofía
 Facultad de Filosofía
 Universidad de Valladolid
 Plaza del Campus s/n
 47011 Valladolid (España)
<https://orcid.org/0000-0002-9519-4113>