GEORG LUKÁCS

ESTETICA

I

LA PECULIARIDAD DE LO ESTETICO

4. Cuestiones liminares de lo estético

Traducción castellana de
MANUEL SACRISTÁN

EDICIONES GRIJALBO, S. A.
BARCELONA - MÉXICO, D. F.
1967

Título original
ÄSTHETIK . I. Teil.
Die Eigenart des Ästhetischen

Traducido por
MANUEL SACRISTÁN
de la 1.ª edición de Hermann Luchterhand Verlag GmbH, Berlín Spandau, 1963

© 1963, HERMANN LUCHTERHAND VERLAG GMBH, Berlín Spandau
© 1965, EDICIONES GRIJALBO
Aragón, 386, Barcelona, 9 (España)

Primera edición
Reservados todos los derechos

IMPRESO EN ESPAÑA
PRINTED IN SPAIN

N.º de Registro: 728/67 - Depósito legal, B.: 3.895-1967
1967. Impreso por Ariel, S. A., Barcelona

INDICE

14. CUESTIONES LIMINARES DE LA MÍMESIS ESTÉTICA . . 7

I. La música 7
II. Arquitectura 82
III. La artesanía artística 141
IV. Jardinería 157
V. El film 173
VI. El ciclo problemático de lo agradable . . . 207

15. PROBLEMAS DE LA BELLEZA NATURAL 263

I. Entre la ética y la estética 264
II. La belleza natural como elemento de la vida . 296

16. LA LUCHA LIBERADORA DEL ARTE 368

I. Cuestiones básicas y etapas principales de la lucha liberadora 368
II. Alegoría y símbolo 423
III. Vida cotidiana, persona privada y necesidad religiosa 474
IV. Base y perspectiva de la liberación . . . 532

Índice de nombres 577

Índice general 589

Advertencia

Como se indicó en el vol. 1 de la presente edición española, la división de la Parte I de la *Estética* de Lukács en cuatro volúmenes, realizada con la autorización del autor, obedece sólo a razones técnicas editoriales. La Parte I forma un todo no dividido temáticamente en partes menores ni en volúmenes: la única división procedente del original es la división en capítulos.

Las referencias en este volumen a obras ya citadas pueden remitir a volúmenes anteriores, en los cuales se encontrará entonces la mención bibliográfica completa. (*N. del T.*)

14

CUESTIONES LIMINARES DE LA MÍMESIS ESTÉTICA

I *La Música*

Hoy día se niega desde muchos puntos de vista el carácter mimético de la música. Aún más: la negación de su carácter refigurativo, tomada como cosa obvia, es a menudo uno de los argumentos capitales contra la teoría del reflejo. Como intentaremos mostrar en lo que sigue, la base teorética de esas argumentaciones es débil. Especialmente desde la aparición de las corrientes expresionistas en el arte, pero ya desde mucho antes por lo que hace a la filosofía, esas actitudes se basan en la duda acerca de la objetividad del mundo externo o en su negación, o en la negación de que los efectos del mundo externo sean la base de las sensaciones humanas. Y se basan principalmente en la suposición de una contraposición supuestamente irreductible entre expresión y refiguración. Al aislar estas filosofías y tendencias artísticas, las reacciones del sujeto de su concreto mundo circundante y fetichizarlas en una plena autarquía, deforman y amputan la expresión de las mismas, separándola de su base, de su auténtico contenido, reduciéndola a un solipsismo privado en el cual —pese a todas las proclamas expresionistas—, en vez de rebasar intensificadamente la realidad, se empobrece en comparación con ella, palidece y pierde intensidad. Ya en otros contextos hemos estudiado el problema general de la expresión artístico-subjetiva. Bastará con repetir aquí brevemente el resultado final de anteriores desarrollos, a saber: que la anchura, la profundidad, la amplitud, etc., de toda expresión en la vida y en el arte dependen de la anchura, la profundidad y la amplitud del mundo recogido en el sujeto como material a reflejar, el cual determina la expresión de modo inmediato y mediado. El hecho de que esa interacción entre la refiguración de la realidad y la reacción afectiva a la misma

no sea mecánica, no suprime la tendencia básica que se impone en ella. Es claro que una afirmación tan general no puede servir más que como introducción de principio al ámbito de problemas de la música como mímesis; en las consideraciones siguientes tenemos que mostrar de un modo concreto los problemas reales, el Qué y el Cómo de este reflejo mismo.

Hay que observar aún —y también como introducción, para complementar históricamente las determinaciones filosóficas generales— que la teoría de las artes, y especialmente la de la música, la ha concebido durante milenios, con una naturalidad que parecía excluir cualquier necesidad de argumentación, como reflejo, precisamente, de la vida interior humana. Es claro que un tal consenso no puede por sí mismo valer como prueba, pues los errores pueden a veces sobrevivir a épocas enteras. Pero se trata aquí de otra cosa, y mayor. Pues la concepción de la música como una particular especie de mímesis acentúa enérgicamente con una seguridad dialéctica nada sorprendente en los griegos, aquello que, desde el punto de vista de la mímesis, aparece con la música en el cosmos de las artes, y al mismo tiempo, e inseparablemente, lo que separa a la música de todas las demás artes, lo que constituye su peculiaridad específica. No había duda para los griegos de que toda relación humana con la realidad, la científica igual que la artística, se basa en un reflejo de la naturaleza objetiva de dicha realidad. Las divergencias internas y externas entre la música y las demás artes no pudieron nunca resquebrajar esa convicción de ellos. Por otra parte, los griegos vieron con toda claridad que el objeto miméticamente reproducido por la música se distingue cualitativamente de los de las demás artes: es la vida interior del hombre. Th. Georgiades ha dado un acertado análisis de esa concepción de la música de aulós en la 12.ª Pítica de Píndaro: «Pero esta música, la del aulós, no era la expresión misma del afecto, sino su reproducción según arte. La diosa Atenea quedó tan profundamente impresionada por los lamentos de la hermana de la Medusa, Euríala (v. 20), que no pudo evitar el deseo de fijarlos. Sintió la necesidad de dar a aquella impresión una forma fija, objetiva. Aquella impresión avasalladora, desgarradora, del sufrimiento expreso como lamento se "representó" (μιμήσαιτο , v. 21) por la música de aulós, o, por mejor decir, como aire de aulós. El lamento se transformó en arte (τέχνη), en capacidad, en aire de aulós, en música. Atenea ha tejido, por así decirlo, esa música con los motivos del lamento (διαπλέξαιτα , v. 8). Pín-

daro... distingue entre el sufrimiento y la contemplación espiritual del sufrimiento. El uno, la expresión misma del afecto, es humano, característica de la vida, vida él mismo. La otra, empero, el que el dolor reciba por obra del arte una figura objetiva, es divina, liberadora, es acción espiritual».[1] Eso puede ayudar a apreciar la madurez del pensamiento estético en la Antigüedad griega clásica. Mientras que muchos modernos autores —y a menudo nada despreciables— confunden el afecto con su representación mimética, o derivan, al menos, simple y directamente ésta de aquél, para Píndaro lo principal es precisamente el salto cualitativo entre ambos. La exposición mítica se propone precisamente subrayar ese salto cualitativo: al presentar la mímesis del dolor como invención divina, mientras que el dolor mismo es cosa humana, se excluye desde el principio toda confusión, toda absorción, aunque, por otra parte, el mismo mito impide toda subjetivización y pone lo «divino» —como mímesis, como reflejo del hecho vital humano— por encima de la corriente cotidianidad humana. No carece de interés recordar que la importante idea aristotélica según la cual lo que en la vida es feo o desagradable puede producir alegría miméticamente, es un pensamiento que se encuentra ya en Píndaro.

No es tarea nuestra el estudiar detalladamente la evolución de esas concepciones. Nos limitaremos a recordar el conocidísimo paso de la *Política* aristotélica, en el que se formula ese carácter mimético de la música, ya con su objeto específico y sin mitología, de un modo puramente filosófico, determinándose al mismo tiempo —cosa que nos ocupará más adelante— los presupuestos anímicos y las consecuencias morales de un tal reflejo: «Los ritmos y las melodías se acercan mucho como copias a la esencia verdadera de la cólera y la dulzura, así como del valor y la mesura, y de sus contrarios, junto con la naturaleza peculiar de los demás sentimientos y propiedades éticas. Así lo muestra la experiencia. Oímos tales melodías y cambia nuestro ánimo. Mas no hay mucha distancia entre la costumbre adquirida de entristecerse o alegrarse por lo semejante y el mismo comportamiento respecto de la realidad».[2] Puede afirmarse sin vacilación que la entera estética —hasta el pasado más reciente y la actualidad— ha reconocido esa naturaleza mimética de la música. Hasta un representante tan destacado del subjetivis-

1. TH. GEORGIADES, *Musik und Rhythmik bei den Griechen* [Música y rítmica entre los griegos], Hamburg 1958, pág. 21.
2. ARISTÓTELES, *Política*, libro VIII, cap. 5, *ed. cit.*, pág. 286.

mo epistemológico y del irracionalismo filosófico como Schopenhauer funda su teoría de la música, tan fantasmagórica y metafísica por lo demás, en su carácter mimético. También él se esfuerza por distinguir entre lo específico de la mímesis musical y lo de las demás artes, pero sin poner nunca en duda la base mimética. Así escribe: «La música no es, pues, en modo alguno, como las demás artes, reproducción de las ideas, *sino reproducción de la voluntad misma*, cuya objetividad son también las ideas».[1] No nos interesa aquí el carácter idealista de esta doctrina que, al igual que la de Schelling, concibe la mímesis como una refiguración de las ideas, corrigiendo sobre una base plotiniana la platónica «imitación de la imitación», con su hostilidad al arte; pues esta diferencia no es de mucho peso para el problema que ahora nos ocupa. Sólo vale la pena recordar que, en la ejecución detallada, Schopenhauer no lleva consecuentemente sus ideas hasta el final, sino que, bajo la influencia de la filosofía romántica de la naturaleza, refiere los diversos elementos de la música a diversos estadios de la evolución de la naturaleza, hasta el hombre, como reproducciones de dichas fases, con lo que la tesis aducida queda, cuando menos, aguada.[2] Pues con ello se termina la mímesis específica de la música que tan claramente habían identificado los griegos: la mímesis de la interioridad como tal, no de una interioridad conformada simultáneamente con su ocasión desencadenadora, ni menos limitada a la conformación del mundo externo para evocar así lo interior.

En esto precisamente se manifiestan las dificultades propias de la mímesis en la música. Para abrir un acceso adecuado al problema mismo tenemos que enfrentarnos ante todo con dos concepciones aparentemente contrapuestas que, en realidad, representan el mismo principio básico, porque vinculan la música directamente con fenómenos de la naturaleza e intentan deducirla inmediatamente de ellos. Al elegir como representante de la primera tendencia a Herder no ignoramos en absoluto —como mostrará la cita que inmediatamente haremos— que este pensador no estuvo nada lejos del carácter puramente humano de la música, sino que, por el contrario, intentó derivar ese carácter de presupuestos generales de filosofía natural, de la constitución del hombre como puro ser natural. Aquí, como en todo caso cuando se pasa por alto el papel del traba-

1. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung* [El mundo como voluntad y representación], I § 52.
2. *Ibid.*

jo, sus consecuencias sociales y psicológicas (recordaré los sistemas de señalización 2 y 1'), la tendencia, justificada en sí, a superar la ruda separación metafísica entre actividad artística y existencia natural del hombre da lugar a un caos de determinaciones confusas. Herder escribe acerca de este problema en su *Kalligome*: «*Así pues, todo lo que suena en la naturaleza es música*; tiene sus elementos en sí, y necesita sólo una mano que los saque a la luz, un oído que los oiga, un sentimiento que los perciba. Ningún artista ha inventado nunca un sonido ni le ha dado un poder que no tuviera en la naturaleza y en su instrumento; pero sí que lo descubrió, y le obligó con dulce fuerza a salir a la luz».[1] La confusión de Herder no se manifiesta sólo en el hecho de que se designa en seguida de su inicial frase paradójica, sino también en que practica esa retirada sin la menor consciencia, sin observar que hay ya un salto entre la naturaleza y un oído capaz de oír música, un artista que la saque a la luz, un instrumento utilizado por ese artista. Es el salto constituido por la evolución social sobre la base del trabajo. El hecho de que también el sonido del instrumento esté determinado por leyes naturales no lo distingue aún de otros productos del trabajo: la diferencia está en la finalidad de los efectos conseguidos, y es diferencia respecto de todo simple fenómeno natural. Desde este punto de vista y por lo que hace al conocimiento de la naturaleza específica de la música, de sus presupuestos, sus medios, etc., el mito pindárico está muy por encima de la posición de Herder.

Pero también es posible acercarse a la música desde otro punto de vista igualmente propio de la filosofía de la naturaleza: desde el punto de vista de la consideración de la esencia, a diferencia del aferrarse de Herder a la superficie sensible inmediata. No hay duda de que ha sido una hazaña científica gigantesca y epocal de los pitagóricos el haber descubierto en la estructura numérica de las cosas el vehículo de su cognoscibilidad científica. Sin poder aquí hacer justicia a la importancia y a las limitaciones de esa doctrina —cuya influencia en la filosofía de la música se extiende desde tiempos iniciales hoy apenas rastreables hasta Kepler y la filosofía renacentista—, hay que decir, empero, que en su aplicación directa a los fenómenos de la naturaleza, y aún más a la música, se esconden grandes peligros cuyos fundamentos de principio tenemos al menos que considerar brevemente, en su condición, naturalmente,

1. HERDER, *Kalligone*, Zweiter Teil, IV, *Werke, ed. cit.*, XXI, pág. 8.

de trampas puestas a la teoría de la música; pero en relación con esto es inevitable echar un vistazo rápido a algunas cuestiones generales sobre la relación entre la matemática y la realidad objetiva. La primera objeción importante a la concepción pitagórica del mundo y a su método científico se encuentra en la polémica de Aristóteles; la polémica está íntimamente relacionada con la recusación aristotélica de la doctrina platónica de las ideas, que en muchos puntos enlaza precisamente con el pitagoreísmo. Al igual que a propósito de las ideas platónicas, Aristóteles rechaza también a propósito de los números y las relaciones numéricas una existencia independiente de los fenómenos, sustantiva y causalmente determinante de la fenoménica. Y es muy interesante que Aristóteles enlace la idealidad del número con la posición en primer término de la *relación numérica* o proporción, que no concibe como idea, sino como determinación concreta de los objetos, ligada a la sustancia material: «Por ejemplo, si Calias es una proporción numérica de fuego, tierra, agua y aire, entonces la idea será también una proporción numérica de ciertos otros elementos que componen un sustrato, y el hombre en sí, sea o no un número, no será simplemente un número, sino una proporción numérica entre ciertos elementos, con lo que la idea no será un número».[1] Es claro que las relaciones numéricas tienen ya un gran papel entre los pitagóricos, en el *Timeo* de Platón, etc. Pero la importancia de esa crítica aristotélica no estriba sólo en que la relación numérica cobre en ella tal relevancia, sino también en lo siguiente: el poder metafísico de lo matemático, que levanta la sustancia de todas las cosas, el poder de lo numérico, de lo puramente cuantitativo, no consiste simplemente en ser tal, sino en que se inserte, por la relación numérica, entre las demás determinaciones importantes de los objetos; lo numérico no es, pues, garantía última de la verdad objetiva, sino que su verdad misma tiene que medirse con ayuda de los datos de la realidad objetiva.

Lo que en Aristóteles es mera alusión cobra forma concreta y lugar sistemático exactamente determinado en la doctrina hegeliana de la medida y las relaciones de medición. El gran mérito de Hegel consiste ante todo en la aclaración de las relaciones entre la cualidad y la cantidad. Ya en otros contextos hemos aludido a algunos momentos importantes de esa teoría, ante todo al carácter origina-

1. ARISTÓTELES, *Metafísica*, libro I, cap. 9, *ed. cit.*, pág. 31.

riamente dado de la cualidad y a la cantidad como superación del mismo, como primera aproximación a la esencia. Pero al desplegarse plenamente la cantidad y poner de manifiesto sus determinaciones inmanentes, convertida ya en medida de la objetividad, reabsorbe en sí la cualidad antes superada, sin perder por ello su naturaleza esencial cuantitativa, sin dejar de ser expresión de la naturaleza y la modificación cuantitativas de los objetos: «La medida es, ciertamente, modo y naturaleza externos, un Más o un Menos, pero que, reflejada en sí misma, no es ya meramente indiferente y externa, sino determinación en sí; así es la *concreta verdad del ser*... la medida es la simple relación del *quantum* consigo mismo, su determinación en sí misma; así es el *quantum* cualitativo».[1] De este modo la medida, como unidad de la cantidad y la cualidad, está inseparablemente vinculada con el ser de las cosas, sus relaciones, sus legalidades, etc. «Pero todo existente tiene una dimensión para ser lo que es, y, en general, para tener existencia.» [2] De este modo se convierte la medida en una categoría de la existencia; todo rastro de aquella «idealidad», de aquel abstracto oscilar en un reino celestial por encima y más allá de las objetividades concretas, que, como acabamos de ver, Aristóteles combatía en Pitágoras y Platón, ha desaparecido de su concepto, del mismo modo que la contraposición fetichizadora de la cantidad y la cualidad que tan difundida está en el pensamiento moderno (Bergson, por ejemplo). «La medida es así», dice Hegel, «el comportamiento *inmanente* cuantitativo y recíproco de *dos* cantidades entre sí».[3] Cuanto más complicadas son las relaciones y situaciones que se reflejan intelectualmente con esas determinaciones, cuanto menos se limita la refiguración a meras situaciones existenciales estáticas, cuanto más expresa también las relaciones dinámicas legales y generales en las conexiones fenoménicas, sus movimientos, etc., tanto más resueltamente se impone la vinculación inseparable de la cantidad y la cualidad como determinaciones de la existencia, a diferencia de las ideas platónicas. Ya formas simples, como $2r\pi$ o $r^2\pi$, determinan el ser-así, la cualidad específica, el Ser-para-sí de la circunferencia en relación con todas las demás curvas, y en sus ulteriores exposiciones acerca de la filosofía de la medida y de las relaciones de

1. HEGEL, *Logik, Werke, cit.*, III, págs. 384 y 389.
2. *Ibid.*, pág. 390.
3. *Ibid.*, pág. 307.

medición, Hegel apela con razón a los logros de Kepler y Galileo. La conocida línea nodal de las relaciones de medida, descubierta por Hegel, la mutación de la cantidad en cualidad y viceversa, es sólo la explicitación dialéctico-dinámica de aquella relación interna —fundada en la esencia de las cosas— de la cantidad y la cualidad, cuyo reflejo intelectual es la categoría lógica de la medida.

Pero con eso no se determina más que la correcta relación entre el pensamiento, como conocimiento de la realidad, y el mundo de lo «puramente» cuantitativo, mundo que ha alcanzado en la matemática su forma científica. Es claro —y en eso se funda su grande y fascinadora fuerza, aparentemente ilimitada— que la dialéctica inmanente puede expresar objetividades y relaciones objetivas con una exactitud en otro caso inalcanzable, gracias al despliegue de las determinaciones así producidas del reflejo desantropomorfizador de la realidad, gracias a que su esencia se reduce a ese sistema de relaciones cuantitativas y produce por esa reducción un «medio homogéneo» sui generis. Es incluso posible que en algunos casos esa dialéctica alcance realidades antes de que puedan hacerlo las observaciones o los experimentos. Pero eso no altera en nada el hecho básico de que el criterio veritativo de toda relación de medida matemáticamente determinada es la realidad misma, es decir, el cualitativo ser-así del fenómeno de que se trate (en el sentido hegeliano antes aludido). Pues el despliegue matemático inmanente del aspecto cuantitativo de las relaciones de medida se limita a iluminar una serie de posibilidades —serie ciertamente infinita, o que parece inagotable—; mientras que con los medios inmanentes a la matemática es imposible decidir cuál de esas posibilidades corresponde verdaderamente a la realidad objetiva. Ya el hecho de que fórmulas físico-matemáticas de importancia decisiva contengan constantes, alude claramente al sentido de esa problemática. Ciertamente, la constante es de naturaleza resueltamente cuantitativa, pero en ello se manifiesta precisamente un ser-así muy específico de la conexión real de que se trate, del particular carácter cualitativo de una particular existencia, de una relación particular, etc. Por eso dice Planck con toda razón, hablando de su propio descubrimiento en física cuántica: «Esta constante es un nuevo misterioso emisario del mundo real, que se impuso siempre en las más diversas mediciones y exigió con creciente tenacidad su lugar propio».[1] Es

1. M. Planck, *Wege zur physikalischen Ezkenntnis*, *cit.*, pág. 186.

pues la realidad misma la que, por la vía de los métodos desantropomorfizadores de la física, elige de entre el número aparentemente infinito de las posibilidades puramente matemáticas la relación de medida que refleja adecuadamente una existencia real con las cualidades de su ser-así y de acuerdo con la aproximación óptima alcanzable en cada caso. (Es obvio que la deducción, la elaboración y la formulación matemáticas de las relaciones de medida tomadas de la realidad misma desempeñan en todo eso un papel importante; pero esto no altera ni epistemológica ni metodológicamente la situación fundamental descrita.)

Si atendemos ahora a nuestro propio objetivo, el conocimiento de estas relaciones en la música, hay que subrayar igualmente lo que vale por igual para las dos esferas y aquello en lo cual se diferencian básicamente. Hegel ha descrito adecuadamente lo metodológicamente común en unas consideraciones que ya hemos aducido. Dice hablando de la música: «Tampoco el sonido suelto tiene sentido sino en el comportamiento y la vinculación con otro y con la sucesión de otros; la armonía o la desarmonía en ese círculo de vinculaciones constituye su naturaleza cualitativa, la cual se basa al mismo tiempo en relaciones cuantitativas que constituyen una serie de exponentes y son las relaciones entre las dos específicas relaciones que son en sí cada uno de los dos sonidos relacionados. El sonido aislado es el tono fundamental de un sistema, pero también miembro individual del sistema de cualquier otro tono fundamental. Las armonías son excluyentes afinidades electivas cuya peculiaridad cualitativa se disuelve de nuevo en la exterioridad de procesos meramente cuantitativos».[1] Con ello aparece aquí la misma duplicidad de lo cuantitativo y lo cualitativo que se tiene en física, su mutación recíproca manteniéndose la propia existencia y las posibilidades autónomas de desarrollo de las dos componentes categoriales, aunque, naturalmente, con todas las consecuencias que tienen para su unidad esos dos movimientos. Ya de eso sólo habría que inferir que —mutatis mutandis, como habrá que mostrar en seguida— el criterio veritativo antes estatuido vale también para el terreno de la música, a saber, el dominio de lo fácticamente verdadero sobre lo posible de fundamentación meramente formal matemática. La corrección de esta analogía puede verificarse fácilmente. Como es sabido, en la teoría musical las relaciones de medida entre

1. HEGEL, *Logik, loc. cit.*, III, pág. 415.

los tonos, cuantitativamente determinables, se ordenan sistemáticamente desde diversos puntos de vista, y de aquéllas se deducen reglas para la ejecución musical. Si hay un arte en el cual tales reglas hayan de tomarse en serio, reconocerse, aprenderse realmente, ese arte es la música; cierto que no sólo ella, pero sí ella ante todo. Precisamente las biografías de los innovadores más importantes muestran que siempre han tenido que atravesar un tal aprendizaje para poder formular lo nuevo de un modo artísticamente adecuado, no con diletantismo; porque, en general, la frontera entre el nivel artístico y el diletantismo está trazada en música de un modo mucho más riguroso y racionalmente justificable que en las demás artes. Por otra parte, aquí también vale lo dicho antes a propósito de la física: la observancia exacta de las «reglas» de la teoría de la composición, aunque no dé en pedantería, en escolástica, sino que sea correcta y hasta inteligente, original, etc., desde el punto de vista del teórico especialista, no da garantía alguna de que se produzca una obra de arte musical sustantiva. La teoría musical no da más que posibilidades, leyes condicionales negativas, por así decirlo; más tarde nos ocuparemos del hecho de que también éstas muestran especiales limitaciones para la música. La trasformación de la posibilidad teorética en realidad artística se basa también aquí en el hecho de que la primera se refiere a una realidad que la segunda está llamada a reflejar y conformar miméticamente.

Pero con esto hemos llegado a la diferencia decisiva, a la contraposición que separa esas dos esferas del reflejo, la física y la música, en su relación con lo matemático. Mas no podemos decir nada concreto acerca del encuentro de la música con la realidad antes de aclarar suficientemente su objeto, el Qué de su reflejo, así como la relación sujeto-objeto en ella, que ha de determinar su Cómo. Hemos partido en esto de la concepción, ya dominante en general en la Antigüedad griega, de que el objeto del reflejo musical es la interioridad humana, la vida emotiva humana. Aquí tiene que empezar todo intento de concreción. Pero inmediata y originariamente esa interioridad no existe en absoluto como esfera relativamente independiente de la vida humana. Es un producto de la evolución histórico-social de la humanidad, y podremos ver más adelante que su conformación y su despliegue muestran un preciso paralelismo con el origen y el florecimiento de la música como arte sustantivo. Antes hemos estudiado, apoyándonos en las investigaciones de Bücher, la relación entre el trabajo y el ritmo. Según esos resulta-

dos hay que poner en primer plano el funcionamiento objetivo del ritmo, ordenador y facilitador del proceso de trabajo. Si consideramos ahora ese fenómeno por el lado subjetivo, vemos que la disminución de esfuerzo con aumento del efecto del trabajo trae consigo el comienzo de una liberación de la interioridad, de la expansión de las sensaciones que acompañan al trabajo y, por tanto, de la vida emocional del hombre entero. Del mismo modo que en el mundo intelectual del hombre el aumento de la productividad del trabajo provoca un mayor dominio del mundo externo —ante todo por el ocio y la menor absorción del hombre por el proceso de trabajo—, así también ocurre en el ámbito de la interioridad de la vida emocional.

Para considerar más de cerca dicha vida hay que subrayar —frente a modernos prejuicios— la vinculación de todo acto emocional al mundo externo que lo desencadena, el hecho elemental de que las reacciones emocionales humanas están originaria y concretamente vinculadas a la ocasión del mundo objetivo circundante que las desencadena. Aunque no tienen por qué contener afirmaciones acerca de los objetos que las suscitan, están intensamente ligadas a ellos en cuanto a su contenido, su intensidad, etc.; nunca se tiene inmediatamente un afecto, un sentimiento de amor o de odio sin más, sino siempre amor u odio de una determinada persona en una determinada situación. Por mucho que tengan en común los principales afectos, como el temor o la esperanza, el amor o el odio, etc., es seguro que han existido durante mucho tiempo en formas concretas sumamente diferenciadas, y han obrado de ese modo antes de que los hombres los redujeran como afectos específicos a un común denominador conceptual unificador. Y es seguro que antes de esa subsumción lingüístico-conceptual bajo una de las denominaciones unificadoras se ha tenido una síntesis emocional en grupos y subgrupos emparentados. Hemos rozado ya el problema de este proceso al hablar del lenguaje, de la expresión lingüística del mundo de los objetos, y al origen, mucho más tardío, de generalizaciones sensibles aparentemente tan inmediatas como las de los colores. Naturalmente que esa tendencia evolutiva vale con mayor intensidad para la vida interior. Pues cuanto más primitivo es un lenguaje, tanto más resueltamente expresa lo interno de modo no directo, por el rodeo de la exposición del mundo externo que lo despierta y en el cual se despliega. Gehlen cita con razón la frase de la señora de Staël acerca de la Antigüedad, contrapuesta a su propia época:

«Los antiguos no habrían hecho nunca de su alma un objeto de la poesía».[1] Como nuestros conocimientos no se remontan más allá de estadios evolutivos ya relativamente altos, se nos impone la consecuencia de que esta situación debía dominar en los estadios iniciales de un modo aún más acusado.

El despertar, la organización y el paso a consciencia (en el más amplio sentido) de los afectos y las impresiones tienen, por tanto, lugar por la línea de la mímesis, y sabemos ya que el ritmo tiene un importante papel —también desde este punto de vista— en el proceso de trabajo, y que precisamente por él tienen lugar los comienzos de la liberación de la interioridad, el fenómeno que aquí nos interesa. Estas tendencias experimentan una intensificación cualitativa con la mímesis. Sabemos por anteriores consideraciones que la finalidad originaria de esas tendencias no era en modo alguno lo artístico, sino que han nacido como consecuencia necesaria de la contemplación mágica de la realidad, como consecuencia del esfuerzo mágico por influir en las fuerzas y los poderes ocultos que dominan la vida humana, y eliminarlos cuando es necesario, o inhibirlos por lo menos. El carácter artísticamente evocador de la mímesis se produce entonces como producto secundario en parte ajeno a la intención concreta. Decimos en parte porque la magia mimética piensa y quiere al mismo tiempo una cierta evocación; lo que ocurre es que —desde el punto de vista de la magia— es en gran medida casual el que el elemento evocador de la mímesis emprenda en el curso del tiempo y de su despliegue un camino cada vez más resueltamente estético. Los rasgos, para nosotros decisivos, de la música como mímesis de la vida interior humana, de los afectos, las impresiones, etc., se desarrollan, por tanto, bajo una capa mágica, como medios técnicos auxiliares, por así decirlo, de una finalidad mágica; y poco a poco llegan a la sustantividad de lo estético. Y hay que observar inmediatamente que su plena autonomía es resultado de una evolución dilatada, que hace falta mucho tiempo para que la música deje de ser el acompañante (propiamente: el organizador estético decisivo) de otros modos de representación mimética (la danza, la palabra). Pero antes de poder atender a ése su modo apariencial puro y a sus condiciones histórico-sociales tenemos que contemplar algo más de cerca aquella su función originaria, pues

1. Apud GEHLEN, *Urmensch und Spatkultur, cit.*, pág. 127.

sólo entonces se nos abrirá la vía que lleva a una recta comprensión de la mímesis musical.

Empezando con el ritmo, tenemos tres fenómenos a la vista. Primero, los movimientos rítmicos de seres vivos, que hemos mostrado ya en el reino animal; éstos son hechos biológicamente fundados —con independencia de que se basen en reflejos incondicionados o en reflejos condicionados bien fijados—, los cuales facilitan la adaptación al mundo circundante y hacen más eficaces las reacciones del animal a dicho mundo; pero respecto de la totalidad de su vida son episodios sin consecuencias decisivas. Segundo, el ritmo que nace en el trabajo: éste muestra el sello de aquel salto cualitativo que distingue el trabajo como tal de toda reacción meramente biológica al mundo externo. Pues por obra de este ritmo se organiza conscientemente un proceso espacio-temporal en interés de una finalidad puesta por el hombre, la facilitación del trabajo y la intensificación de su efecto. El acento recae en la organización, pues este ritmo no es ya «natural», sino «artificial», nacido de un acordar los movimientos más favorables desde el punto de vista del proceso de trabajo, sus consecuencias temporales, etc., y las operaciones menos cansadas para el trabajador. Es una consecuencia obvia que la facilitación de la ejecución del trabajo que así se consigue desencadena impresiones agradables; pero desde el punto de vista de la finalidad objetiva, esa consecuencia es un producto secundario. Sin duda la organización consciente obra también sobre el sujeto —espontánea o conscientemente—, y ante todo en el sentido de una acentuación más resuelta del ritmo mediante un canto de acompañamiento, el cual, como ha subrayado Bücher, no tenía probablemente al principio texto alguno y se limitaba a expresar mediante exclamaciones las impresiones que reflejaban inmediatamente el trabajo como tal. Los textos de los cantos del trabajo más antiguos que conocemos proceden de períodos mucho más tardíos, posteriores a la disolución del comunismo primitivo: del período del trabajo esclavo. Para evitar todo equívoco, observaremos que se trata aquí estrictamente de expresión verbal articulada. Para este punto es indiferente el que ya antes el proceso de trabajo como tal se concretara mimético-musicalmente por medio de instrumentos de acompañamiento, por ejemplo. El mero ritmo de trabajo se rellena ahora con palabras articuladas, con su acompañamiento musical, y en ello aparece ya la posición del hombre entero respecto del trabajo específico de cada caso, su relación subjetiva con la totalidad del traba-

jo en su vida, con las condiciones de trabajo, con las relaciones de trabajo en general, como contenido de la mímesis de las impresiones. Las transiciones entre las dos etapas, sumamente importantes para la aparición de la melodía y la armonía, son, a lo que yo sé, desconocidas. (El autor aprovecha esta ocasión para insistir en que en el terreno de la música y de su historia no puede considerarse con la competencia de un especialista.)

La fase más desarrollada del canto de trabajo muestra ya claros indicios del tercer estadio, el estadio plenamente mimético. Este momento es aún más llamativo en los demás terrenos de aplicación de la música en todas las sociedades primitivas, ante todo en la danza. Pues la danza es desde el principio de carácter evidentemente mimético, y precisamente como refiguración de las ocupaciones vitales más importantes del hombre primitivo (guerra, caza, cosecha, etc.). En otro lugar hemos considerado detalladamente esta cuestión; nuestra atención se dirige aquí no tanto a la danza misma, cuya naturaleza de mímesis no necesita aclaración, cuanto al papel de la música en su naturaleza esencial humana-evocadora, que muta espontáneamente en esteticidad. En este punto hay que subrayar ante todo el importante hecho de que una gran parte de las acciones miméticamente reproducidas en la danza no pertenece al grupo de ejecuciones que, como muchas especies de trabajo, están ya ritmizadas en la vida cotidiana. Por importante que fuera el papel de las habilidades adquiridas en la danza para su aplicación en la caza y la guerra, por ejemplo, es claro que los movimientos adecuados propios de esas actividades no pueden experimentar en la vida misma ninguna ordenación rítmica fija y recurrente; su ritmización en la danza es pues de determinación primariamente mimética, mimético-evocadora, y no depende directamente de finalidades útiles desde el punto de vista de la técnica del trabajo. Pero esta prioridad de lo mimético afecta también a procesos de trabajo que ya en la realidad están sometidos a ritmo (sembrar, segar, etc.). Pues para el trabajo mismo impera, naturalmente, la regla de que cada uno tiene que poseer su rítmica propia, basada en su naturaleza específica; no puede haber, por tanto, ni conexión rítmica entre operaciones diversas ni transiciones o pasos rítmicos de la una a la otra: cada proceso de trabajo está ritmizado, por razones técnicas, de un modo aislado, por sí mismo. Pero en un análisis de la danza que dimos anteriormente mostramos que toda danza —por muchos y diversos complejos de movimiento humanos que abar-

que— tiene que constituir una unidad desde el punto de vista de la función social que le confía la magia. Sobre todo porque —como también se mostró a su tiempo— la propia finalidad mágica contiene efecto evocador, al menos como momento parcial imprescindible como signo público inmediato, como garantía sensible, por así decirlo, de que influirá en las potencias trascendentes. Todo eso impone en cada caso la elaboración o el tratamiento músico-mimético unitario de cada grupo de danzas conexas, con lo que se plantean ya rítmicamente tareas completamente nuevas comparadas con las propias del trabajo: complejos motores cualitativamente diversos —y que preservan su diversidad— tienen ahora que articularse y, además, nacer unos de otros de un modo que evoque tensiones y distensiones; y hay que hacer, por último, que esas conexiones dinámicas se dirijan hacia cierto final que las corone, y en el que culmine el todo.

Es claro que esa finalidad —que procede aún directamente de la magia y no contiene durante mucho tiempo determinaciones estéticas más que de un modo espontáneo-inconsciente— tiene que rebasar ampliamente la mera ordenación rítmica de movimientos. Como hay que evocar miméticamente los afectos más diversos, la música de acompañamiento —que organiza la mímesis concreta mediante su acompañamiento y en él— tiene que desarrollar en sí misma elementos miméticos. Pues sólo mediante ellos puede llevarse un proceso mimético a su pleno despliegue interno, a un orden maduro que nazca orgánicamente de la inmanencia. Nacen la melodía y la armonía como modos miméticos de expresión de las impresiones que acompañan a los acontecimientos. La música, que aún no ha madurado hasta llegar a un Ser-para-sí sustantivo, tiene pues que desarrollar sus determinaciones más propias con objeto de poder actuar como principio estético-evocador en terrenos situados fuera de su inmanencia. La danza primitiva ofrece la mejor posibilidad de observar este hecho. Pues aunque, como veremos luego con más detalle, haya entre diversas especies del arte de la palabra y la música una conexión más profunda que entre ésta y la danza, la evolución histórico-social acarrea al mismo tiempo en el primer caso una distinción más precisa; hasta la lírica se desprende progresivamente del acompañamiento musical obligatorio, y la música se hace pronto capaz de expresar sin palabras sentimientos líricos. (Remitamos de nuevo a la descripción pindárica de las melodías de flauta.) La danza, en cambio, no puede existir, sin esa

función organizadora de la música, no ya sólo como principio, sino ni siquiera como modo de manifestación del ocio cotidiano. La música misma es capaz de separarse en la medida en que las frases para danza se van desprendiendo progresivamente en la música de la Edad Moderna de las danzas propiamente dichas y las utilizan sólo como fundamento motivístico para expresar una determinada interioridad emocional. Pero la danza no puede separarse nunca de la música; incluso cuando ya ha dejado hace tiempo de ser encarnación mimética de importantes hechos de la vida, como lo es aún en ciertas ceremonias campesinas, y se ha convertido en mera diversión en la vida cotidiana, mantiene la ineliminabilidad de su fundamentación organizadora en la música. (Aquí no tenemos que discutir el problema de la cualidad de esa música.)

La danza de los tiempos primitivos, cuya relación con la música nos interesa ahora, era en cambio una mímesis de los hechos más importantes de la vida, de su conservación y preservación, su defensa contra enemigos, etc. Por eso la función organizadora de la música no podía limitarse a regular rítmicamente movimientos recurrentes. Tenía que producir, ciertamente, ese orden, con una constante oscilación, intensificaciones, degradaciones, etc., propias de un acaecer dramático, aunque mudo; pero, al mismo tiempo, tenía que dar voz evocadora a la carga emocional contenida en todo ello, que no podía satisfacerse y cumplirse en un lenguaje de gestos. El conocido hecho de que esa vinculación entre la danza y la música se produzca en todas las culturas primitivas de un modo espontáneo, sin ninguna consciencia estética, tiene motivos profundamente arraigados en la naturaleza de la cosa. La gesticulación humana contiene ciertamente en sí toda la interioridad, aunque no articulada. Como antes hemos mostrado, esa interioridad aparece en la pintura y la escultura, que la captan y refiguran en su pura visualidad, como objetividad mera, aunque estéticamente justificada, imprescindible e indeterminada. La eliminación estética del decurso temporal, practicada por los medios homogéneos de esas artes, la superación total del pasado y el futuro en un presente elevado a «eternidad», produce una tensión por la cual cobra eficacia la correcta armonía artística de objetividad determinada (visual) y objetividad indeterminada (puramente interior). En cambio, si los gestos expresivos siguen siendo tal como son en la vida misma —apareciendo desde un futuro anticipado, atravesando veloces el instante, sumiéndose en un pasado recordado u olvidado— es impo-

sible que consigan aquella unificación intensiva de lo interior y lo exterior. La interioridad tiene que convertirse en figura abierta y articulada para que los gestos puros, la pura exterioridad visual, no degeneren en absurdo, en sin-sentido. Hebbel decía, chistosa y acremente, sobre la pantomima: «Como sordomudos locos».

En la vida esa situación se regula hasta cierto punto por sí misma. Como es natural, siempre hay gestos sin expresión verbal; pero tienen en la continuidad del antes y el después verbalmente expresos un lugar tan claramente determinado que la interioridad correspondiente a los gestos consigue «por sí misma» expresión precisa, o bien, si queda en la ambigüedad, se justifica suficientemente por el decurso y la situación. No hará falta aquí hablar de la mímesis dramática, porque en ella ese funcionamiento es claro sin más. La situación es muy diferente en la danza. En este caso es imposible que se articule en expresión verbal la interioridad presente «tras» los fluyentes gestos. Los hechos muestran que esa articulación tiene lugar por medio de la música que «acompaña» la danza, su drama mímico. Hemos puesto entre comillas el verbo «acompañar» porque se trata de algo más —cualitativamente— que un mero acompañamiento. Se produce más bien una formación mimética unitaria en la cual se funden en una nueva unidad dos modos de reflejo contrapuestos en sí: el reflejo de la danza, visible y movido, que recoge acaeceres de la vida y en el cual las impresiones que producen la acción y las que son producto de ella tienen que quedar por fuerza sin determinar; y una mímesis musical de dichas impresiones, que coincide totalmente con aquella otra, y en la cual los objetos quedan también necesariamente indeterminados. La posibilidad estética de la articulación de las dos artes está pues determinada por la mímesis. Decir que las dos se complementan y apoyan recíprocamente en el sentido indicado es expresarse sin mucha precisión. Más bien se trata de una fusión completa, en la cual el decurso temporal de las impresiones y su visibilización espacial y mímica constituyen una unidad inseparable. (Se entiende sin más que cuanto más simple y obvio es el contenido de la danza tanto más simple y «primitiva» puede ser la música; podemos imaginar en los tiempos arcaicos casos límite —que, por lo que yo sé, no se conocen de hecho— en los que la música se limite casi totalmente a una ordenación rítmica. Por otra parte, cuando el lenguaje mímico de la danza pierde contenido vital, se empobrece y se hace consiguientemente convencional, como en el tardío ballet cortesa-

no, puede producirse una discrepancia de sentido opuesto: la indeterminada objetividad de la música se hace más movida, más dramática, más cargada emocionalmente que la objetividad determinada y dramática de la danza. Los problemas resultantes no pertenecen, empero, al campo de estas consideraciones.)

Lo único que nos interesa es el hecho de que la música no puede cumplir sino como mímesis de la vida interior la función que le han asignado las circunstancias histórico-sociales de toda cultura incipiente. La tarea de la filosofía del arte consiste en descubrir las conexiones categoriales que se imponen en esa situación. Es claro sin más que la descrita función ordenadora de la música tiene que ser esencialmente temporal. La ordenación expresiva espacio-visual de los movimientos y los gestos de los sujetos que danzan es obra de la coreografía, pero está siempre sometida a la ordenación musical. Esta subordinación no es casual; como la mímesis de movimiento de la danza se encuentra al servicio del contenido emocional que hay que evocar, es natural que éste suministre el principio ordenador último de aquélla. De este modo un medio homogéneo espacio-temporal, el de la danza, queda dominado por otro que es puramente temporal, el de la música. (En el drama ya liberado de la música y convertido en puro arte de la palabra se producen para la representación escénica problemas muy diferentes, en los cuales la espacio-temporalidad vuelve a cobrar el predominio sobre la temporalidad pura: y luego también en la ópera, en la cual lo decisivo para el medio homogéneo no es la música en sí, sino una música ligada al canto hablado, la representación y la dirección de escena se encuentran con problemas completamente nuevos, muy pocas veces resueltos en la práctica y tampoco muy aclarados teoréticamente.) Estas relaciones y situaciones son relativamente fáciles de interpretar; la dificultad empieza cuando se trata de considerar la música misma como mímesis. Pero pensando en lo naturalmente que la Antigüedad, y toda la estética hasta la Ilustración, admitió el carácter de reflejo de la música, nos parece necesario considerar la moderna oposición a esa tesis desde el punto de vista de sus fundamentos filosóficos. Esto parece tanto más ventajoso cuanto que un análisis así es también adecuado para concretar la esencia general de la mímesis más de lo que ha sido posible hasta ahora, así como para aclarar más la naturaleza específica de la mímesis musical.

Conocemos ya el primer motivo que aquí aparece: la suposición de que reflejo es fotocopia, de lo cual se infiere —pasando por alto

lo infundado de esa suposición— la refutación del carácter mimético del arte en general y de la música en particular. Sin repetir aquí cosas ya dichas (pero sí remitiendo encarecidamente a ellas), podemos afirmar que esas argumentaciones se basan por lo general en la heterogeneidad entre el original y la refiguración, o sea, en nuestro caso, en el hecho de que por el lado objetivo se tienen determinadas vibraciones que es posible identificar matemáticamente con exactitud, y por el lado subjetivo, en cambio, percepciones auditivas e impresiones que las acompañan, que están vinculadas con ellas. Esta heterogeneidad inmediata es sin duda un hecho, manifiesto del modo más llamativo en las acciones directamente fisiológicas del mundo externo sobre los hombres. El color verde, con el que percibimos por ejemplo un bosque o un prado, carece sin duda de parecido directo con el complejo de vibraciones que lo desencadena. Esto movió ya al gran investigador Helmholtz a no ver en los colores más que meros «símbolos», es decir, signos convencionales que han resultado prácticamente eficaces, pero respecto de los cuales hay que subrayar la plena heterogeneidad entre la representación y lo representado. Esta afirmación yerra completamente el problema filosófico del reflejo. Pues independientemente de que este problema se conciba idealística o materialísticamente —o sea, ya se conciba la relación como establecida entre idea y refiguración, o como entre objeto material y refiguración—, ninguna doctrina del reflejo supone una unidad, una coincidencia sin resto, una homogeneidad monística, sino que la contraposición entre el original y su reproducción, su dualidad insuperable, es incluso el fundamento filosófico de toda teoría del conocimiento como reproducción. La inconsecuencia de Helmholtz —que es repetición de la de Kant en el problema de la cosa en sí— consiste en que, por una parte, no ve en las percepciones sensibles más que meros «símbolos», algo, pues, convencional, mientras que, por otra parte, las considera como efectos necesarios de los objetos en nosotros. Mas si el color verde aparece como reacción fisiológicamente necesaria a una determinada vibración, ¿qué otra cosa puede ser sino la refiguración de este fenómeno en el alma humana?

La insostenibilidad de la sustitución positivista de la refiguración por signos convencionales se revela aún más claramente cuando se concibe el reflejo, en el sentido del materialismo dialéctico, como mera aproximación a un mundo objetivo infinito inagotable. Si la falta de «parecido» ya en la refiguración fisiológica inmediata

no puede servir como contraprueba, lo podrá aún mucho menos en el proceso intelectual, mucho más mediado, del reflejo de la realidad objetiva. En otro lugar hemos tratado detalladamente los métodos desantropomorfizadores. Su esencia consiste en que se produce con ellos un instrumental físico e intelectual con cuya ayuda pueden reflejarse exactamente —o sea, en su Ser-en-sí— objetos, relaciones, conexiones, etc., que en principio son inaccesibles a las percepciones sensibles humanas. Por eso cuanto más plenamente se refleja su esencia, tanto menos puede presentarse la cuestión del «parecido» en sentido inmediato, aunque el criterio esencial tiene que consistir en la concordancia entre el modelo en sí y la refiguración reflejada. La debilidad de toda doctrina no dialéctica del reflejo cognoscitivo consiste en que no es capaz de captar la objetividad de la esencia, su existencia independiente de la consciencia. Nos hemos ocupado ya varias veces de esta cuestión. Aquí observaremos sólo que cuando se trata de reflejo de la esencia es aún más imposible hablar de «parecido» en el sentido aquí considerado que cuando se trata de percepciones sensibles inmediatas.

Es claro que esa estructura general vale también —mutatis mutandis— para el reflejo antropomorfizador en el arte. El paso del sistema de señalización 1', antes detalladamente descrito, a una posición dominante es el fundamento psicológico de que al eliminarse el «parecido» de la refiguración con el estímulo inmediato y desencadenador, o sea, con el modelo inmediato, se produzca sin embargo un reflejo que capta la esencia de la existencia objetiva del género humano en el hombre, es decir, que reproduce uno de sus momentos esenciales. El problema del «parecido» experimenta entonces una agudización y una profundización dialécticas: la nueva inmediatez de la obra de arte, que supera y restablece la inmediatez de la vida cotidiana, aleja, por una parte, aquello a lo que da forma del «modelo» reproducido de la vida cotidiana, y hasta puede representar un mundo fantástico que, directamente considerado, no tenga modelo alguno en la vida. Por otra parte, precisamente eso permite acentuar mucho más y hacer evocador el «parecido» de lo artísticamente reflejado con los momentos esenciales de la evolución de la humanidad. Hemos hablado ya de la «desemejanza» del reflejo psicofisiológico inmediato con los hechos físicos que lo desencadenan. El reflejo artístico, mediante el desarrollo del sistema de señalización 1', no se separa, como el desantropomorfizador, de las refiguraciones humano-psicológicas inmediatas de la realidad

objetiva, pero eleva esa refiguración, purificando sus elementos básicos, homogeneizándolos y ordenándolos según su importancia humana; así se produce la cualidad de ese reflejo que ya hemos descrito con detalle; la unidad dialéctica, fecunda y contradictoria, del «parecido» y la «desemejanza» con el modelo real en el plano de la nueva inmediatez, inseparablemente unida con la adquisición de naturaleza evocadora de los momentos esenciales de la evolución de la especie humana; el «parecido» en la refiguración de esos rasgos se expresa precisamente en el hecho de que resultan inmediatamente vivenciables a través de grandes distancias espaciales y temporales. El carácter de reflejo que tiene todo arte —incluida la música— se hace aquí tangible al mismo tiempo que se recusa todo «parecido» directo: las grandes obras de arte que reflejan y dan forma a lo esencial despiertan y preservan ese elemento permanente de la vida de la especie, y no como algo universal y «atemporalmente» humano, sino como concreto momento evolutivo, junto con el concreto hic et nunc de su modo histórico de manifestación; mientras que el reflejo superficial —y por eso mismo, más «parecido»— de momentos pasajeros del decurso histórico queda condenado a la incomprensión y al olvido.

En el caso ahora estudiado había que tratar aún el carácter de reflejo de la música junto con el de las demás artes, aunque será evidente para cualquiera que la dialéctica del «parecido» cobra precisamente en la música su forma más aguda y llamativa. Pero nos acercamos más a su peculiaridad específica en cuanto que echamos una mirada al segundo prejuicio filosófico relevante de nuestra época: nos referimos al problema del tiempo. Su falsa comprensión actual está en lo esencial determinada por la epistemología kantiana. Como es sabido, Kant trata en la Estética trascendental el tiempo —y el espacio— aparte de los problemas de la captabilidad teorética de los objetos y, dentro de ese estrecho ámbito, como una aprioridad propia independiente de la sensibilidad humana, cuyos rasgos esenciales tienen consiguientemente que separarse con todo rigor de los del espacio. No hemos de detenernos aquí a repasar cómo las posteriores filosofías que arrancan de Bergson han hecho de esa rígida separación metafísica una contraposición hostil entre el espacio y el tiempo: nuestra polémica se dirige, en efecto, contra la tendencia general a desgarrar la copertenencia indestructible del espacio y el tiempo, y los matices de ese paso de la mera dualidad a una contraposición emotivamente cargada no

ofrece nada esencial para el problema básico. Aduciremos las ideas esenciales de Kant que se refieren directamente a la cuestión que nos ocupa: «El tiempo no es más que la forma del sentido interno, esto es, de la intuición de nuestro yo y de nuestro estado interior. El tiempo no puede ser una determinación de fenómenos externos; no pertenece a ninguna forma ni situación, etc.; en cambio, determina la relación de las representaciones en nuestro estado interior».[1]

Al hablar de la misión desfetichizadora propia del arte hemos aludido a la inseparabilidad objetiva del espacio y el tiempo, y hemos intentado mostrar que esa estructura suya, independiente de la consciencia, que su realidad objetiva, en suma, ha de tener profundas consecuencias en su reflejo estético. En aquel contexto se trataba de establecer, frente a la concepción kantiana, la justificación interna de la intuición espontánea originaria que ve en todas partes el espacio y el tiempo como unidos y «poblados» por la materia en movimiento. La filosofía hegeliana ha dado un fundamento filosófico a ese sentimiento vital. Ya el hecho de que no estudie el espacio y el tiempo como aprioridades abstractas en la introducción a la epistemología, como hace Kant, sino en las consideraciones generales introductorias a la filosofía de la naturaleza, muestra cuál es el punctum saltans de la diferencia: el problema del tiempo no puede estudiarse razonablemente, de acuerdo con los hechos reales, si se lo separa de los del espacio, la materia y su movimiento. (Esto no excluye un tratamiento separado, objetivamente desantropomorfizador, de la peculiaridad ontológica del espacio y del tiempo, como hace N. Hartmann en su filosofía natural, tratamiento que es una importante defensa contra las tendencias subjetivizadoras de la física moderna. Pero el problema se sitúa entonces en un plano que no tiene que ver con las cuestiones aquí tratadas.) El tiempo puramente interior, aislado del espacio y de la materia en movimiento, es una abstracción fetichizada y fetichizadora que, como toda teoría de influencia amplia y duradera, tiene, naturalmente, sus raíces en el ser social de determinadas capas de la sociedad capitalista; pero esa fundamentación social no dice nada en favor de su concordancia con la realidad objetiva. Al contrario. El análisis detallado de esa génesis social descubriría precisamente las bases de su deformación fetichizadora de la verdadera estructura

1. KANT, *Kritik der reinen Vernunft, ed. cit.*, pág. 60.

del tiempo. El análisis de esta constelación, de considerable importancia para la concepción de la objetividad en el arte moderno, corresponde a la parte histórico-materialista de la estética.

Aquí hay que volver a tocar el problema del tiempo sólo para acercarnos a la específica objetividad de la música. Desde este punto de vista la contraposición de Kant y Hegel arroja los dos contrastes siguientes, muy ligados el uno al otro: por una parte, el de tiempo objetivo o tiempo subjetivo; por otra parte, el de tiempo vacío, «recipiente», o tiempo objetivamente lleno, o sea, el contraste entre tiempo abstracto y tiempo concreto. La consecuencia inmediata de la actitud de influencia kantiana ante ambos dilemas lleva a una interioridad completamente «depurada» en la interpretación de las vivencias temporales. Así surge la concepción según la cual toda objetividad y hasta todo enfrentamiento de sujeto y objeto quedan superados, inexistentes; como si la objetividad de los objetos no pudiera surgir más que de la aprioridad del espacio (y de la actividad formadora del entendimiento y la razón). En el tiempo que, necesariamente (aunque Kant mismo no lo afirmara resueltamente) va identificándose con la vivencia temporal del sujeto, aparece entonces una fuerza fluyente cada vez más enigmática, un fluir en sí que se contrapone a nosotros y en el cual desaparece sin esperanza todo lo que en el instante vivido parecía tener existencia. El acento emocional acompañante puede ser luctuoso, como en el caso del joven Hoffmannsthal, o de entusiasmo que cree haber captado la verdadera esencia inmaterial del cosmos, como en el caso de Bergson: pero el hecho es siempre que el tiempo y la temporalidad se separan cada vez más del mundo material real y reciben un enfático acento de existencia separada e independiente en la subjetividad pura, en su fetichizada separación respecto del mundo circundante y en su contraste, también fetichizado, con éste. El pasar y morir, que se realiza necesariamente en el tiempo, se convierte en un abismo en el cual todos los objetos desaparecen sin dejar rastro o, a lo sumo, vegetan en una existencia de sombras, entre el ser y el no-ser, como en el Anteinfierno platónico, a través de una actividad puramente interna, y no menos enigmática, del sujeto, de la memoria, del recuerdo, o sea, de un modo puramente subjetivo, exclusivamente referido al sujeto. Así se produce, en unión con la concepción del tiempo como algo aislado y encerrado en el sujeto, una especie de solipsismo emocional. Se puede negar, con Hanslick, la conexión entre el sentimiento y la música; pero como un formalismo

así arrebata todo «mundo» a la música, se produce en la receptividad sometida a esa influencia, como necesario correlato subjetivo de la «falta de mundo» del objeto, un sujeto solipsista cuya naturaleza —pese a todas las teorías de Hanslick— tiene que estar emocionalmente determinada por la música.

La expresión extrema de esa subjetivización y desobjetivización del tiempo es en la teoría «un hermoso juego de las impresiones», y la música sin texto pertenece según él a la categoría de la belleza «pura» (no «adherente», no determinada objetivamente); según las palabras de Kant, pertenece a la misma categoría que «los dibujos a la greca», «las guirlandas» y «los dibujos para empapelados».[1] En otros contextos hemos llamado la atención sobre el hecho de que en la teoría de Hanslick se obtiene de esos presupuestos una concepción de la música como «caleidoscopio sonoro». Esta concepción, absurda en sus versiones extremas, inquieta también a pensadores serios, que aspiran a objetividad. Por ejemplo, N. Hartmann se niega rotundamente a concebir la música como un «ajedrez de sonidos». Pero al concretar su concepción cae inconsecuentemente en el siguiente dilema: por una parte, determina el acto subjetivo del efecto de la música, muy a diferencia de la receptividad en las artes plásticas y en la literatura, diciendo «que la propia vida anímica queda absorbida en el movimiento de la obra musical y arrastrada por el modo de ese movimiento; este modo se le comunica y se convierte en movimiento propio de la vida anímica en el curso de la correalización del mismo. Con esto la relación objetiva se supera de hecho y se transforma en cosa distinta: la música penetra, por así decirlo, en el oyente y se le convierte, en el oír, en música propia». Por otra parte, para que la música no se le disuelva en un éxtasis sin contenido ni objeto, o en un formalismo no menos desprovisto de ambos, Hartmann tiene que llegar a la consecuencia: «A pesar de ello, la música sigue siendo objetiva».[2] El propio Hegel, cuya teoría del tiempo nos ha dado el estímulo decisivo para la resolución de este problema, sucumbe a veces en la *Estética* a la tentación de unificar conceptualmente lo puramente auditivo con una ausencia de objeto del comportamiento estético-musical, y hasta con su esencia estética. El que Hegel se aparte así de su propia

1. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, §§ 51 y 16.

2. N. HARTMANN, *Ästhetik* [Estética], *cit.*, págs. 200-201. No es necesario que nos ocupemos aquí de la particular forma con la cual Hartmann disuelve este dilema, su teoría de las «capas de fondo» de la música (*ibid.*, pág. 205).

concepción dialéctica del tiempo está íntimamente relacionado con su idealismo, que le mueve a renovar la tesis medieval según la cual el oído es «más ideal que la vista». Por eso dice de la música que en ella la distinción entre el sujeto que la goza y la obra objetiva no es firme y duradera, como en las artes figurativas, sino que «disipa, a la inversa, su existencia real [la existencia sensible del objeto] en un pasar y desaparecer inmediato y temporal de la misma... Por eso apresa la consciencia, no enfrentada ya con ningún objeto...».[1] Afortunadamente, Hegel no es consecuente en esta cuestión y no lleva dicha concepción hasta sus absurdas consecuencias.

Con todo, y como hemos indicado ya, su teoría de la copertenencia indestructible del espacio, el tiempo, la materia y el movimiento es el único camino que lleva a una correcta comprensión de la peculiaridad de la música. Pensemos —por recordar cosas ya dichas— en la conexión entre la danza y la música. En sus observaciones introductorias a la física Hegel ha escrito: «El movimiento es el proceso, el paso de tiempo a espacio y a la inversa: la materia, en cambio, es la relación entre espacio y tiempo, como identidad en reposo»:[2] con esto fundamenta de un modo exacto el carácter espacio-temporal del ritmo, como también hemos dicho. La copertenencia de estas categorías determina ya la vida, cobra una figura más acusada en el trabajo, y su ulterior elaboración, practicada por la música, es sólo una intensificación —aunque cualitativa— de la constelación básica acertadamente captada por Hegel. Sólo en la geometría —y, consiguientemente, en el ornamento geométrico— puede practicarse una abstracción que sea fecunda para la imagen del mundo, a saber: la posición de un espacio sin tiempo. Pero Hegel indica rectamente que esa abstracción no puede invertirse: no hay tiempo imaginable sin espacio, ni es posible una «geometría» del tiempo.[3] Ni siquiera la forma más abstracta del tiempo puede prescindir del espacio, la materia y el movimiento. Esto se manifiesta según Hegel en el hecho de que sus determinaciones son «la unidad del Ser y la Nada». Pasado, presente y futuro constituyen, por una parte, cada uno una unidad de esa contraposición, y, por otra parte, se distinguen uno de otro respecto del nacer y perecer. El mérito de Hegel consiste en haber subrayado en todas esas rela-

1. HEGEL, *Ästhetik*, *Werke*, *cit.*, XIII, pág. 148.
2. HEGEL, *Enzyklopädie*, *cit.*, § 261, Zusatz.
3. *Ibid.*, § 259.

ciones tanto la objetividad epistemológica cuanto la coseidad. «El pasado ha sido realmente como historia universal, como acaeceres naturales, pero puesto bajo la determinación del No-ser, que se le añade», mientras que —filosóficamente— «en el futuro la primera determinación [es] el No-ser, y el Ser la posterior, aunque no en el sentido del tiempo». El presente es en esto —visto abstractamente— sólo una «unidad negativa», mero Ahora; y en este sentido puede decirse: «Sólo el presente es; el Antes y el Después no son; pero el presente concreto es el resultado del pasado y está grávido de futuro».

Al cerrar Hegel esta consideración con la frase «Por tanto, el verdadero presente es la eternidad»,[1] la proposición suena a primera vista idealista hasta el extremo, casi mística. Pero ya en la vida se aprecia que sólo el levantarse del pasado y el futuro a presente puede convertir el En-sí en un Para-nosotros, proceso en el cual, naturalmente, lo No-ente, en su necesario ser-puesto, no puede alzarse sino Para-nosotros, no a un En-sí; por ello esa eternidad, críticamente considerada, aunque refleje adecuadamente una realidad objetiva y necesaria, no puede pasar de ser una categoría meramente subjetiva. Ese carácter de subjetividad necesariamente determinada por la esencia del objeto tiene que pasar también al reflejo artístico, especialmente al musical. Recordaremos nuestras anteriores consideraciones acerca del cuasiespacio musical, que caracterizamos en aquel contexto como algo también subjetivo. Pero tampoco estéticamente suprime esta naturaleza subjetiva del cuasiespacio musical (o poético) la objetividad de su validez. Pues, como mostramos en su momento, la copresencia de objetividades temporales separadas —y, por tanto, la superación o eliminación subjetiva del flujo temporal— es un presupuesto necesario de la acción de la obra de arte como unidad. Thomas Mann ha descrito ajustadamente la propiedad común de este acto en la música y la poesía: «Uno sostiene siempre la obra de arte como un todo, y aunque la filosofía estética insista en que la obra de la palabra y de la música, a diferencia de la del arte plástico, está constreñida al tiempo y a su sucesión, la verdad es que también aquélla aspira a existir entera en cada instante. En el comienzo viven ya el centro y el final, el pasado penetra el presente, e incluso en la concentración más in-

1. *Ibid.*, Zusatz.

tensa sobre el presente penetra ya la cura por lo futuro».[1] Así pues, la posición del cuasiespacio, como postulado del efecto estético, está plenamente justificada en su necesidad subjetiva. Lo que se trata es de comprender que tras esa postulación se encuentra también una necesidad material que la fundamenta: la naturaleza concreta y objetiva del tiempo mismo, que tiene que imponerse en su reflejo estético. Pensemos una vez más en lo que ha dicho Hegel acerca del presente y la eternidad, y en nuestra interpretación de esa tesis. Al trasformarse el presente, el pasado y el futuro conformados en la música —sin destruir su esencia originaria— en una copresencia vivenciada, se convierten efectivamente en una plenitud temporal, en su propia superación subjetiva. Pero como este acto no es más que un reflejo, una realización subjetiva de lo que se encuentra en sí en la esencia del tiempo concreto y objetivo —a saber, una copertenencia inseparable, entitativa, con el espacio y con la materia que se mueve en éste—, dicho acto pierde todo resto de arbitrariedad subjetivista. Esto ocurre plenamente en la música como mímesis de la mímesis (en el sentido de Píndaro y de la Antigüedad en general); en ella el mundo de las impresiones anímicas se separa del mundo externo objetivo que las desencadena para garantizar su pleno desarrollo, y esa referencia retroactiva formal y subjetiva a la estructura objetiva del mundo externo cobra el acento de una salvación de la interioridad auténtica, la cual llega a sí misma en la música para trasformar sus relaciones humanas en un cosmos de interioridad, no para prestar a la interioridad una vanidosa existencia narcisista que sólo aparentemente sería para sí.

En eso va implícito algo que Hegel no dice, pero que constituye uno de los contenidos más esenciales de su filosofía: todo concreto decurso temporal es en última instancia de carácter histórico. La célebre sentencia heraclitea según la cual uno no puede bañarse dos veces en el mismo río, sólo parece paradójica por su abstracta formulación, por la abstracta conservación de un objeto abstracto y por la irrelevancia de la normal mutación de ese objeto para el sujeto. En realidad, esa sentencia expresa precisamente la esencia concreta del tiempo: el universal nacer y perecer de cada objetividad concreta, de cada relación objetiva y, al mismo tiempo que eso, en su consecuencia, por medio del reflejo de su decurso, el ser

1. THOMAS MANN, *Die Entstehung des Doktor Faustus* [La génesis de *Doktor Faustus*], *Werke* [Obras], Berlín 1955, Band [vol.] XII, pág. 326.

real —lo que se mantiene en el devenir— de cada subjetividad. El hundimiento del pasado en la Nada, el nacimiento de lo futuro a partir de la Nada, no es el modo adecuado de manifestación del tiempo más que al nivel de la abstracción más alta; esto lo ha visto Hegel muy acertadamente. En la concreta realidad objetiva se preserva ampliamente el ya-estar-conformado por el pasado, y el futuro está ya presente en el Ahora a través de muchos gérmenes, tendencias, conatos, etc. Con eso no se refuta la verdad abstracta acerca del tiempo, pues su irreversibilidad es inconmovible; lo pasado como tal se mantiene en su inmutable No-ser-ya; pero los objetos y las relaciones alterados por él siguen obrando y constituyen una componente imprescindible del presente de cada caso; también todas las sentencias que apuntan al futuro están separadas de su realización por un salto cualitativo. La dialéctica abstracta del Ser y la Nada se concreta así en la contradictoria unidad de la continuidad y la discontinuidad, de la persistencia en el cambio y la alteración en la persistencia. La continuidad debe concebirse ante todo en sentido objetivo, esto es: la alteración cualitativa que se consuma en la irreversibilidad del decurso temporal es una alteración del mundo objetivo que no necesita sujeto alguno para poseer ella un carácter histórico. El que las trasformaciones requieran a veces lapsos temporales tan dilatados que no pueden tomarse en consideración para la práctica humana, por lo que las situaciones objetivas cobran para ésta la apariencia de una «existencia eterna», no tiene nada que ver con la historicidad objetiva de todos los procesos temporales. Es, en efecto, característico de la historia en sentido estricto —la del género humano— el que muchas cosas valgan durante milenios como «eternas» y luego se les reconozca un origen histórico; el que la receptividad para el carácter histórico de las alteraciones, a veces meramente capilares, sea ella misma un producto de la historia, de la evolución histórico-social de la subjetividad.

De ese trasfondo se destaca la verdadera naturaleza del reflejo de los procesos temporales en el arte. Hemos hablado ya de la situación especial de la ornamentística geométrica, y también de cómo se manifiesta esa situación en las artes figurativas de las cuestiones correspondientes específicas de la arquitectura. Si atendemos ahora a las artes en las cuales el reflejo directo de la temporalidad es un momento integrante de su medio homogéneo —a saber: la poesía y la música—, apreciaremos a primera vista su parentesco y su divergencia. La primera refleja el decurso temporal

concreto y como tal precisamente en su historicidad, en su dialéctica objetiva del nacer y el perecer, de continuidad y discontinuidad, y de tal modo que siempre llegan a cobrar forma la realidad objetiva y sus reflejos subjetivos en la vida interior humana. Es sabido, y se ha dicho ya aquí varias veces, que las diferencias en cuanto al peso específico de cada una de esas componentes tienen una gran importancia para la diferenciación de los varios géneros poéticos. Por eso nos limitaremos a recordar brevemente —contra algunas teorías modernas— que la lírica no se diferencia en esto por ninguna razón de principio de los demás géneros poéticos: también en ella aparece el reflejo de la realidad en la viva interrelación de sus fuerzas motoras objetivas y subjetivas. La naturaleza específica del aspecto de reflejo en la lírica, por importante que sea para una teoría de los géneros literarios, no es decisiva para la presente consideración. Pues siempre se trata de un proceso unitario de refiguración —cuya homogeneidad es siempre diversa— de los factores subjetivos y objetivos de la realidad humana en sus concretas interacciones. Esto es: siempre se trata de reproducir poéticamente los hechos objetivos de la vida que desencadenan reflejos en la vida interior del hombre y las refiguraciones subjetivas producidas por ellos en la interioridad del hombre representado. Toda literatura da pues al mismo tiempo en los sujetos representados (y a veces como expresión directa del autor) las reproducciones de la realidad misma y las reproducciones de las reproducciones. Pero éstas se encuentran siempre puestas en el medio homogéneo de cada caso —de la épica, la lírica o la dramática— en aquella unidad inseparable, aunque contradictoria, que tienen que poseer sus originales en la vida misma de los hombres para poder consumar sus reacciones normales a las condiciones existenciales. Por no dejar nada importante suelto, aludiremos además al hecho, ya tratado, de que las artes figurativas no pueden dar forma —en sentido inmediato— a ninguna reproducción de reproducciones; éstas no aparecen en ellas más que bajo la forma de objetividad indeterminada, desencadenada en el espectador por el reflejo del original real, aunque sin duda con necesidad estética dimanante de la conformación objetiva.

Esa relación general entre la vida interior del hombre y el despliegue de su destino externo es lo que ofrece finalmente la posibilidad de determinar más precisamente que hasta ahora el lugar específico que ocupan los sentimientos y las impresiones. Pues aun-

que hay que mantener firmemente el principio de que también los sentimientos, como los demás elementos de la interioridad humana, nacen exclusivamente de la interacción del hombre con su mundo circundante y sólo en el marco de éste pueden influir eficazmente en su vida, sin embargo, hay que recordar con no menor insistencia que ocupan un lugar muy específico en el complejo total de la interioridad, que constituyen sin duda la parte más subjetiva de la psique humana. Eso no significa, desde luego, que la subjetividad se caracterice exclusivamente, ni siquiera predominantemente, por ellos. Ellos determinan sin duda en gran medida la atmósfera que rodea la personalidad, la específica cualidad que toda personalidad irradia en el tráfico con sus semejantes. Pero el ámbito de la individualidad es mucho más amplio que el mundo de los sentimientos y las impresiones; sus determinaciones últimas arraigan mucho más profundamente de lo que podrían meros sentimientos. En otros contextos nos hemos ocupado del hombre como ser en última instancia práctico; eso tiene como consecuencia necesaria el que también su destino interno dependa de decisiones cuyos resultados pueden a veces contradecir de modo tajante a sus precedentes sentimientos. Con eso no se pretende, ciertamente, afirmar que los sentimientos mismos no desempeñen frecuentemente un papel muy importante en la elaboración de tales decisiones; su papel, por el contrario, es a veces hasta decisivo; pero los impulsos directamente desencadenados por el ser social o por el núcleo personal son capaces de trasformar las acciones y el mundo mental del hombre (incluyendo sus tomas de posición en cuanto a concepción del mundo) de un modo mucho más radical de lo que podrían hacerlo sus sentimientos. Aunque sin duda hay que observar a este respecto que los sentimientos muestran en muchos de estos casos una intensa persistencia, esto es: pueden seguir funcionando más o menos plenamente de acuerdo con su antigua dinámica, aunque el hombre haya desarrollado ya en direcciones diametralmente contrapuestas su modo de vida, su posición en ella, sus convicciones, etc. Es evidente que el hecho tiene, entre otros, fundamentos fisiológicos. Pavlov, por ejemplo, llama la atención sobre el hecho de que en los perros a los que se ha extirpado la corteza cerebral deja de funcionar el primer sistema de señalización, mientras que el «fondo emocional» —como él dice— sigue activo.[1] Es claro que en la vida nor-

1. PAVLOV. Los miércoles de P., edición rusa, Moscú-Leningrado 1954, I, pág. 227.

mal esa autonomía no es absoluta. Pero produce una extrema complicación de la interacción entre el mundo emocional y las demás formas anímicas de reacción del hombre al mundo externo.

Si pasamos de esas funciones del mundo emocional en el equilibrio anímico de los hombres a la estructura interna del mismo, nos llama en seguida la atención la mayor laxitud de su vinculación objetiva, en comparación con otras formas de reacción. Desde la simple percepción hasta el pensamiento claro aparece una intención orientada a un determinado objeto; y, además, es esencial a toda actividad psíquica de este tipo una tendencia a captar con sus medios específicos la naturaleza real del objeto que la desencadena, al que se orienta: una tendencia a trasformar el En-sí de ese objeto en un Para-nosotros. Esa relación, naturalmente, es tanto más intensa cuanto más directamente está enlazada con los impulsos de la práctica, la acción. La relación es mucho más laxa e indeterminada en el caso de los sentimientos. Ello no significa en modo alguno que, por regla general, no estén desencadenados inmediatamente —y en última instancia siempre— por el mundo externo, ni que no sean reacciones a éste. Pero tales reacciones son siempre de carácter subjetivo en lo fundamental. Determinan mucho menos el Para-nosotros objetivo de la cosa que el comportamiento puramente personal, puramente subjetivo del hombre respecto de ella. Tienen además una amplia independencia relativa respecto del objeto y de sus cambiantes relaciones con el sujeto. Mientras que todos los modos prácticos de comportamiento respecto de la realidad —incluida la suspensión de la práctica directa— se determinan precisamente por esas interacciones vivas con el objeto, y se refuerzan, se debilitan, mantienen, modifican o abandonan el contenido y la dirección en el marco de esas interacciones y por ellas, en las relaciones de los sentimientos con la realidad, son perfectamente posibles tipos de movimiento cualitativamente diversos. El «¿y qué te importa a ti que yo te quiera?» es un modo de comportamiento estructuralmente característico de esta parte de la vida interior del hombre, aunque sin duda represente un caso límite excepcional. (El modelo que inspiró a Goethe al escribir esas palabra, el «amor dei intellectualis» de Spinoza, es precisamente un método para aferrarse inconmoviblemente en el conocimiento objetivo de la realidad a la finalidad gnoseológica, sin preocuparse por ninguna inclinación subjetiva. Es, pues, psicológicamente, lo contrario de la frase profunda y verdadera de Philine, porque esa frase se refiere

al mundo de los sentimientos, mientras que el principio de Spinoza atiende al mundo de las ideas.)

Es pues perfectamente posible que sentimientos desencadenados por un determinado acontecimiento del mundo externo se independicen luego de los posteriores efectos de ese mundo en el sujeto y lleven en éste una existencia propia, independiente de las demás impresiones del mundo externo, y hasta «nadando contra la corriente» en cierto sentido. Eso puede tener como consecuencia el que los estímulos externos cobren cada vez más el carácter de mera ocasión, y que la adecuación entre el agente desencadenador de los sentimientos y éstos mismos palidezca y hasta parezca desaparecer. Por eso los sentimientos y las impresiones son, en cuanto reflejos de la realidad, mucho más subjetivos y mucho más alejados de una tendencia aproximadora que todas las demás reacciones de los hombres. En los sentimientos predomina el momento de la reacción subjetiva, predominan las necesidades y las peculiaridades del sujeto receptor; esta circunstancia produce ya en la vida muchas veces casi una duplicación del proceso de reflejo. Lo que obra directamente no es tanto el sujeto cuanto su reflejo trasformador en la vida emocional del sujeto. Nos es imposible aquí estudiar de acuerdo con toda su riqueza de variaciones ese grupo de fenómenos. Por una parte, esa independización de la interioridad, del mundo emotivo, es uno de los típicos fenómenos de crecimiento de la cultura; por otra parte, si la tendencia llega a predominar intensamente, esa evolución llega a representar peligros serios precisamente para la vida interior del hombre. Así, pues, si bien el robustecimiento de tales movimientos propios de los sentimientos y las impresiones enriquece la vida interior de los hombres —sobre todo porque hace más amplias, profundas, graduadas y complicadas sus interrelaciones con el mundo circundante—, sin embargo, una relajación demasiado intensa de dichas relaciones puede dar lugar a que los mismos sentimientos acaben embarrancando sin ruta, y a que aquel movimiento se agite en el vacío. (Recuérdese la crítica del concepto de «alma hermosa» por Goethe y Hegel.) La problemática se agudiza aún cuando las diversas componentes de la totalidad y la unidad anímicas se separan fetichizadoramente, o hasta se contraponen unas a otras como potencias hostiles.

De todo eso se desprende una componente más de la relación dialéctica entre la interioridad y la exterioridad, componente muy pocas veces considerada. Nos referimos al hecho de que esa misma

interacción entre lo interno y lo externo, cuya fecundidad acabamos de ver, puede también inhibir el despliegue vivencial de las impresiones y los sentimientos como tales. Pues, al igual que las ideas, también las impresiones tienen su propia «lógica» (si se nos permite esta palabra), su propia dinámica evolutiva. Mas también la vida, con sus «exigencias del día» —siempre nacientes y en constante caducidad—, que despiertan impresiones, sentimientos e ideas llamados a servirlas, tiene una dinámica y una lógica sui generis, la cual inhibe y hasta impide muy frecuentemente la maduración de las ideas y los sentimientos de un sujeto hasta su consumación inmanente. Pero las diferencias cualitativas entre las ideas o pensamientos y los sentimientos en cuanto a referencia objetiva dan lugar a diferencias cualitativas también en esas interrelaciones entre la subjetividad y el mundo objetivo, según que sean sentimientos o ideas los que constituyan el momento decisivo de la reacción de la subjetividad a dicho mundo objetivo. En anteriores contextos hemos intentado mostrar que el hombre que vive socialmente se ve obligado a suspender las finalidades prácticas inmediatas con objeto de poder realizar hasta su extrema consecuencia el reflejo intelectual de la realidad, el despliegue de las ideas. El reflejo desantropomorfizador de la realidad abre este ámbito de juego para el pensamiento como fuerza reproductora del mundo, y una experiencia milenaria muestra que sólo por ese rodeo puede la práctica humana llegar a ser verdaderamente trasformadora. Pero también nuestra consideración de la actividad artística nos ha mostrado la presencia de un análogo alejamiento inmediato de la vida, y también con el resultado de poder servir mejor a dicha vida, porque mediante la suspensión de la vinculación a los contenidos y las formas de la cotidianidad el mundo de los hombres se convierte en forma y figura con una precisión posibilitada por el hecho de que el hombre consigue tomar posesión, en la obra de arte que es un para-sí, del mundo propio por él mismo producido y que es ahora un Para-nosotros estético. En todos estos casos —señaladamente en los de la práctica inmediata— se trata de procesos teleológicos en los cuales las ideas, las capacidades artísticas creadoras, las percepciones que están a su servicio, etc., tiene el papel de órgano, de instrumento para realizar el objetivo teleológico. Cuando se consigue, aquellas ideas, aquellas capacidades creadoras, etc., han conseguido su pleno despliegue vivencial: su consumación se encuentra en la obra conseguida, en la acción consumada; por distintas que éstas sean en todo otro respec-

to, desde el punto de vista que ahora nos ocupa se encuentran sometidas a las mismas leyes y a los mismos destinos.

Muy diferente es la relación de los sentimientos y las impresiones con la realidad objetiva. Precisamente a consecuencia de su comportamiento y su relación, ya descritos, con la realidad, no tienen primariamente carácter teleológico: la trasposición en una realización por la práctica no pertenece necesariamente a su esencia. (Aunque, naturalmente, los sentimientos pueden dar nacimiento a pasiones; en otros contextos hemos hablado ya de las pasiones, de su elemento consciente y de su orientación a un cumplimiento mediante acciones teleológico-prácticas.) Así pues, mientras los sentimientos y las impresiones no se traspongan a una práctica de orientación teleológica, la vida externa del hombre —y, por regla general, también la interna— tiene que subordinarse a la dinámica y a la lógica de los acaecimientos de la realidad objetiva. La dinámica y la lógica propias de los sentimientos y las impresiones no pueden entonces desplegarse, quedan constantemente perturbadas en su desarrollo por las necesidades del mundo circundante, desviadas, reorientadas por otras vías, etc. Y hemos indicado ya —piénsese en la profunda problemática interna del «alma hermosa»— que tampoco es una solución el retirarse del mundo externo, el encerrarse en la propia interioridad; esta conducta, por el contrario, da a los sentimientos direcciones falsas y contenidos inauténticos, y en la mayoría de los casos los condena a una esencial esterilidad incluso para el hombre que los vive. Aún más: una realización plena de un despliegue emocional sin intervención del mundo externo no puede tener lugar más que en formas patológicas, como trasfondo emocional de monomanías. Esta contradictoriedad muestra que se trata aquí de un hecho básico de la interacción entre la interioridad humana y la realización de la existencia humana en la vida; las contrapuestas fuerzas y tendencias, todas dotadas de la misma necesidad, no pueden llegar en la vida a equilibrio si no es excepcionalmente. Tales realizaciones son casos tan excepcionalmente límites que no tienen relevancia para la necesidad social general. El poeta Theodor Storm, tan sutilmente sensible que a veces puede dar en sensiblero, ha escrito:

Aunque entierres lo que más quieras. Hay
Que seguir viviendo; — y en la opresión del día,
Afirmando tu yo, pronto vuelves a erguirte.

Y Henrik Ibsen ofrece en su drama *El pequeño Eyolf* una estampa irónico-psicológica del hecho de que la constancia psicológica del dolor es imposible aunque se trate del dolor más sincero, el provocado por la pérdida del hijo único y profundizado aún por el aguijoneo de la conciencia. No son los demás los únicos que, por compasión, intentan distraer al que sufre: de la interioridad misma brotan constantemente momentos inhibitorios del dolor. Así fracasa en la pieza de Ibsen el intento de Alfred Allmets de entregarse totalmente a su luto. En cierta ocasión dice a su hermana Asta, que está consolándole: [El hijo muerto] «se me ha ido del sentido y del pensamiento. Ni una sola vez le he visto mientras hablábamos. Todo el rato ha estado sumergido y olvidado». Luego lo dice más crasamente: «Antes de que llegaras me estaba retorciendo indeciblemente en mi desgarrador dolor... cuando me sorprendí preguntándome qué íbamos a comer a mediodía». Añadamos de nuevo, para evitar todo equívoco, que esa impotencia en que se encuentra la vida, su incapacidad para hacer que los sentimientos como tales puedan tener un total despliegue vivencial, no es, considerada con esa generalidad, ninguna limitación, ni en sentido social ni en un sentido universalmente humano, sino consecuencia necesaria de las únicas reacciones prácticas posibles del hombre a su mundo circundante. El hecho de que —como complemento de esa situación— exista realmente una tal necesidad de pleno cumplimiento de los sentimientos, el hecho de que su realización mimética enriquezca y profundice al hombre, muestran sin duda también que la mayoría de las formaciones sociales ponen obstáculos al desarrollo omnilateral del hombre, pero, sobre todo, que ese desarrollo omnilateral de las capacidades humanas requiere un instrumental producido por el hombre mismo y que complementa, amplía y profundiza su existencia natural.

Veremos más adelante —como, por cierto, hemos podido ver ya a propósito de la oda pindárica— que la música nace de esa general necesidad social y humana, que, para satisfacerla, crea su específico y peculiar medio homogéneo y se constituye como arte en la forma de una mímesis doble. Esa necesidad se abre, ciertamente, paso también independientemente de la música, como muestra, por ejemplo, el uso, en otro tiempo tan difundido, de las plañideras, cuyos llantos y lamentos, estilísticamente basados (por así decirlo) en el desenfreno, eran una mímesis de las impresiones dolorosas, tal que el desencadenamiento de las impresiones imitadas no queda-

ra perturbado por momentos inhibitorios externos ni internos. Así el despliegue total de las impresiones no tiene lugar inmediatamente en la vida misma, como reacción vivencial a los acontecimientos de ésta, sino reducido a la representación mimética, la cual —eliminando todo lo heterogéneo— se concentra única y exclusivamente en torno al correspondiente círculo emocional y desencadena sentimientos catárticos en el hombre que en la vida y por la vida era propiamente el sujeto de dichas vivencias. Hay que subrayar especialmente tres momentos que pueden aclarar la esencia de una mímesis tal. Primero, que en el caso de las plañideras se tiene siempre una mímesis de los sentimientos, no los sentimientos mismos, mímesis en la cual la «imitación» del acontecimiento, de los hechos mismos, se pone conscientemente en último término y casi desaparece. Segundo, que precisamente por esa razón el receptor, en el cual dicha representación desencadena descargas emocionales hasta la catarsis, sabe perfectamente que está en presencia de una refiguración de la realidad, y no de esta misma. Tercero, que no se tiene aquí ninguna identificación del receptor con la representación mimética; ésta desencadena en él sentimientos de intensidad y libertad mayores que la vida misma y que sus propias reacciones a ésta, y ello precisamente porque la representación objetiva esos sentimientos y tiende conscientemente a dirigir la corriente de sus impresiones en el sentido de la exacerbación, del despliegue vivencial pleno; el receptor se encuentra ante sus sentimientos como ante una objetivación plenamente determinada.

El camino hacia la objetivación de las emociones humanas en su pureza y su autenticidad subjetivas se abre, como siempre, a partir de la esencia misma del material vital, aunque es claro que la plena objetivación no puede alcanzarse más que mediante un salto cualitativo. Ya hemos indicado que en los sentimientos y las emociones se encuentra muy frecuentemente una tendencia a la separación relativa respecto de las causas y las ocasiones que los despiertan: es una tendencia a reflejarse a sí mismos, la cual puede dar lugar a una espontánea mímesis de la mímesis. Desde el punto de vista de las necesidades que estamos analizando aquí, esa mímesis tiene que ser por fuerza estéril. El mero nadar subjetivo en los propios sentimientos, su reflejo, conmovido o irónico, complacido o autodestructor, en el propio Yo, no puede alterar en nada esencial la estructura de las emociones y los sentimientos ni su relación con el mundo externo; por tanto, sus elementos miméticos no llevan más allá

de la contradictoriedad básica. Las costumbres miméticas espontáneas, como la citada de las plañideras, pasan ya, según hemos visto, de la realidad a su refiguración, y abren así un ámbito de juego para el desencadenamiento irrefrenado, no inhibido, de los sentimientos sobre una base mimética. Pero esta solución no puede arbitrarse más que para sentimientos muy determinados, y nunca para todo su ámbito, el cual, en efecto, abraza todas las manifestaciones de la vida, las sociales igual que las privadas, las generales, típicas y recurrentes igual que las puramente individuales y en principio irrepetibles. Por otra parte, esa solución no puede ser eficaz más que a niveles primitivos. Porque —pese al predominio del desencadenamiento puro de los sentimientos— opera con el medio homogéneo de la expresión verbal, cuya evolución interna acarrea necesariamente el que los sentimientos y las emociones no se refiguren sólo según su estructura interna, sino también y precisamente según su interacción viva con la realidad objetiva, lo que quiere decir que ha de trasformarlos en poesía. Seguramente no hará falta insistir en lo importante que ha llegado a ser para la humanidad ese tipo de reflejo. Pero precisamente su fuerza le impide dar una solución al particular problema aquí planteado.

Nos expresamos sin duda de un modo aparentemente paradójico cuando buscamos el punto de partida filosófico para alcanzar lo más especial y propio de la música en una negatividad inmediata, a saber: en su objetividad radicalmente indeterminada respecto del mundo externo, tal como la hemos descrito ya. La totalidad intensiva, como fundamento de todo arte y de toda obra individual, se manifiesta ciertamente siempre de un modo sumamente positivo, conformador, creador de mundo. Pero no debe olvidarse que la posición, en cada caso, de una determinada clase de totalidad intensiva acarrea inevitablemente la negación absoluta y radical de una masa ilimitada de determinaciones propias de la realidad refigurada en sí, en cuanto ésta es una totalidad extensiva e intensiva. La frase de Spinoza frecuentemente citada, «omnis determinatio est negatio», vale también para la positividad de cada medio homogéneo. El hecho de que esto se manifieste del modo más llamativo en la música no significa que no tenga validez general para todas las artes. De este modo «niega» la escultura todas las interacciones del cuerpo conformado con su entorno; el cuerpo se yergue para sí, en un redondeo que lo consuma, basado puramente en sí mismo. Pero la expresión del hombre como ser corporal (y precisamente por eso y

en eso como ser anímico-corporal) con una escala expresiva infinita que va de la hermosura armoniosa, en reposo en sí misma, hasta el pathos trágico de su Ser-para-sí, sería inimaginable sin esa despiadada exclusión de una serie ilimitada de determinaciones, por importantes que sean, de la realidad objetiva, eliminándolas del reino de la escultura; sólo gracias a la mutación de esa renuncia, de esa negación, en positividad puede realizar la escultura su propia dimensión. Si se considera la naturaleza de cualquier arte, se llega inevitablemente a resultados parecidos; lo que pasa es que el contenido y el tipo de la negación y el contenido y el tipo de la positividad peculiar así producida son radicalmente distintos en cada arte.

Esas consideraciones disuelven la aparente paradoja de nuestro punto de partida hasta hacer de ella mera apariencia. La notable simultaneidad de suma lejanía vital y suma proximidad vital, que es propia de la música, se aclara así por sí misma. Pues su lejanía respecto de la vida, el hecho de que su medio homogéneo no tenga inmediatamente nada que ver con la realidad objetiva dada y que, por tanto, no aparezca siquiera inmediatamente como mímesis suya, se funde por sí mismo con su proximidad a la vida, con el hecho de que aparentemente enuncia sin mediación alguna la esencia más subjetiva e interna del hombre; todo eso queda claro si se parte de la indicada negación como determinación. El medio homogéneo de la música puede expresar los sentimientos y las emociones de los hombres con una plenitud sin inhibiciones, con una pureza sin enturbiar, precisamente porque libera la mímesis de la realidad, que a menudo tiene lugar espontáneamente en los sentimientos, de toda su ambigua vinculación a los objetos; la música practica esa radical depuración mediante la posición de una nueva mímesis que duplica aquella otra espontánea. En la mímesis duplicada, en el medio homogéneo, así producido, de los sonidos, los sentimientos y las emociones refigurados pierden, mediante la objetividad indeterminada, toda vinculación a cosas externas, y pueden desplegarse plenamente de acuerdo con su propia lógica y su propia dinámica; pero, al mismo tiempo, la verdad del modelo vital reflejado se mantiene totalmente preservada en la formación mimética y hasta cobra en ella posibilidades de cumplimiento que le serían necesariamente inaccesibles en la vida misma. Se produce incluso la situación, también aparentemente paradójica, de que precisamente lo que en la vida misma era el punto más débil de un comporta-

miento —la oscilante relación de los sentimientos y las emociones con el mundo objetivo— se convierte en la mímesis, como objetividad indeterminada, en el fundamento de una máxima capacidad evocadora del material vital elaborado miméticamente. Tampoco esto es ninguna novedad absoluta para la filosofía del arte. Todo el mundo sabe que la mezcla, aparentemente inextricable, de lo casual y lo necesario es uno de los grandes obstáculos puestos a una satisfactoria orientación intelectual en el mundo, y aún más a la domesticidad vivencial en él. Ahora bien: la tragedia, con la eliminación del azar, y la narración clásica, con el dominio del azar, producen medios homogéneos en los cuales el reflejo veraz de la realidad ofrece miméticamente en cada caso un mundo con sentido para el hombre, un mundo intelectual y anímicamente doméstico. Al igual que antes con el ejemplo de la escultura, también aquí puede verse sin dificultad que la mímesis dúplice de la música, la refiguración de los sentimientos y las emociones que refiguran la realidad, no se separa por su estructura básica de los demás tipos de reflejo estético, y aun menos, por tanto, se contrapone a ellos de modo excluyente. En ella se revela una relación del todo única del hombre con la realidad, como conformación mimética muy peculiar, y eso la diferencia vivencialmente, con concreción estética, de todas las demás artes; pero eso ocurre partiendo de principios que, por sus fundamentos generales últimos, son comunes a todas las artes creadoras de mundo.

La música se constituye como arte independiente cuando esa mímesis de las emociones desencadenadas por la vida, cuando esa refiguración de una refiguración se hace capaz de dar forma a su objeto propio según su más íntima estructura propia, o sea, desprendido de la vinculación directa a la ocasión que lo provocó en la vida. Ese desprendimiento no puede entenderse más que contemplándolo en sus absolutez y relatividad simultáneas. Es absoluto porque la música produce un propio «lenguaje» (en el sentido indicado al estudiar el sistema de señalización 1'), cuya univocidad, cuya capacidad de reflejar y cuya intensidad expresiva se basan en que los «signos» para la reproducción de objetos concretos de la vida han desaparecido de él o, por lo menos, se han debilitado al máximo. La situación externa e interna de las emociones en la vida anímica del hombre real que actúa en la práctica, del hombre entero real y existente (tema al que ya hemos dedicado algunas descripciones), muestra claramente que su despliegue vivencial completo

no puede realizarse sino en un medio, por medio de un «lenguaje», que no se limite a superar concretamente en cada caso los obstáculos, sino que empiece por establecer que son inexistentes en su ámbito. Por absoluto que sea ese aspecto ordenador de la refiguración de las refiguraciones, el aspecto de contenido de este complejo no puede separarse de la vida sino relativamente, igual en el todo que en el detalle. Recuérdese lo que dijimos acerca de la música al estudiar la categoría de la particularidad. Describimos entonces la trasformación necesaria de las impresiones despertadas por la realidad y que la reflejan; en esas impresiones, como acabamos de ver, se extirpa el hic et nunc de su agente desencadenador y, con ello, su concreto ser-así, personal y biográfico, si se admite esta expresión, con lo que desaparecen de este «lenguaje» las notas específicas de la singularidad; y notamos también que, como no puede tener carácter verbal —ni siquiera cuando la música, o ya el lamento de las plañideras, se recoge con palabras—, ese lenguaje pierde todo lo que determina objetos en sentido conceptual. El «lenguaje» se trasforma en un complejo de elementos constructivos de la atmósfera tonal de cada caso: falta en él aquella formulación inequívoca, aquel redondeo hacia «arriba» que se expresa por la categoría de la generalidad.

A pesar de todo ello, ese «lenguaje» no es desdibujado, ni tampoco es un inarticulado tartamudeo de meras explosiones emocionales. La particularidad se yergue como generalización manifiesta por encima de todo lo particular y, mediante esa generalización, tiende a destacar los rasgos típicos de todo fenómeno particular; desde este punto de vista, la música se distingue de las demás artes en que éstas representan lo típico en una conexión unitaria, junto con los detalles (cuidadosamente seleccionados cuando la composición es acertada), mientras que en la música lo típico cobra forma como tal, sin penetrar en la esfera de las singularidades o detalles. Por otra parte, no es necesario en la música —como lo es, en cambio y ante todo, en la poesía— que la generalidad se concrete en particularidad mediante un específico proceso de estilización, sino que la particularidad representa ya el estadio más alto de aparición de toda generalidad en ella. De este modo la refiguración musical de las emociones (refiguración de refiguraciones) se individualiza en el sentido más concreto, tanto respecto de la naturaleza del todo en el cual se expresa el concreto ser-así en el despliegue de una evolución emocional, cuanto por lo que hace a las partes, a los momen-

tos, los cuales, ciertamente, se han liberado de la objetividad determinada de la ocasión que los provoca, pero que de todos modos preservan en sí sus específicas consecuencias emocionales completamente intactas, e incluso levantadas mediante la tipificación a un nivel superior de individualización.

Lo que precede basta para describir los contornos del medio homogéneo de la música de un modo groseramente general. Las demás artes reflejan inmediatamente la concreta objetividad del mundo externo y el mundo interno humanos, y las concretas formas de objetividad así conseguidas —y relevantes desde el punto de vista del arte de que se trate— se homogeneizan en composiciones unitarias en las que se expresa el funcionamiento orientador, suscitador de evocaciones, de las formas estéticamente creadoras. En cambio, el medio homogéneo de la música se limita estrictamente a ese papel orientador, evocador. Como no descubre ni realiza las posibilidades orientadoras-evocativas presentes en las concretas formas objetivas de la vida, sino que purifica y levanta hasta lo artístico un material anímico ya en sí evocador por naturaleza, y sólo preexistente como medio de evocación, se produce muy fácilmente la serie de erradas concepciones, ya estudiadas, sobre la «esencia» de la música, tanto las que se basan en la subjetividad —casi mística— «pura» y sin objeto de su acción, como las que subrayan su carácter puramente formal. Ya hemos refutado ambos tipos de concepciones; observaremos aún, acerca de la primera, que cuando surgen, por ejemplo, recuerdos de emociones pasadas, es decir, cuando el sujeto se hace presente refiguraciones de refiguraciones —aunque no sea en sentido estético—, es difícil afirmar que esas refiguraciones no sean efectivamente objetos ante el sujeto. Acerca de la segunda serie de falsas concepciones hemos dicho ahora mismo lo esencial, al subrayar las específicas particularidades del medio homogéneo de la música. Añadamos lo siguiente: como las emociones refiguradas por la música, trasformadas en música, tienen que llevar a su nueva forma de existencia su contenido propio —precisamente en cuanto rasgo básico de su peculiaridad cualitativa—, y como esa nueva existencia no puede ser eficaz sino mediante el pleno despliegue compositivo de dicha peculiaridad, hay que reconocer también en la música la prioridad del contenido respecto de la forma, ya reconocida en las demás artes: esto es, el hecho de que la forma es forma de un contenido determinado. Con eso se resuelve la objeción, acaso suscitada de que el peculiar y

puro carácter de cumplimiento de las dúplices refiguraciones de emociones signifique la aproblematicidad de su naturaleza y de sus vinculaciones. Es verdad que las emociones captadas mimético-musicalmente se separan de las ocasiones reales que las desencadenan, trasforman los objetos a los que se referían en una objetividad indeterminada y aniquilan todas las inhibiciones y todos los obstáculos que impedían su despliegue en la vida; pero esa trasformación no suprime su naturaleza, su ser-así formado por la realidad, ni tampoco anula los problemas internos que surgen de sus relaciones recíprocas. Sólo así puede el cumplimiento producido por el medio homogéneo de la música llegar a ser un verdadero cumplimiento, un principio creador de «mundo». Desde luego que vivenciamos frecuentemente el flujo irresistible de auténticas emociones, como, por ejemplo, en la obra de Bach o en la de Händel; pero no pocas veces oímos también roturas, reservas, conflictos, etc.: en las sonatas de Beethoven, por ejemplo. Y ambas cosas, medidas con los criterios de la vida, son cumplimiento puro. La historicidad de los principios constructivos de las formaciones musicales, que con tanta frecuencia se describen de un modo puramente formal, se debe precisamente a esa dinámica interna, determinada histórico-socialmente, de su material emotivo. El conocimiento de las conexiones resultantes muestra el camino que lleva a la comprensión histórica de cada estructura musical y la vía que permite llegar a su correcta estimación estética.

Con eso afirmamos el carácter resueltamente histórico de la música tanto desde el punto de vista del contenido cuanto en la perspectiva de la forma. El hecho en sí ha llegado a ser en nuestros días un dato obvio e innegable. Pues hoy conocemos ya sistemas musicales antiguos, orientales, folklóricos, etc., cualitativamente diversos de los nuestros, mientras que, con la vivencia de la música atonal, hemos sido contemporáneos del nacimiento de un sistema nuevo. Y aquí —exactamente igual que en las demás artes— un sistema no supera y suprime los demás, al modo como en la ciencia una teoría más adecuada elimina otra falsa o menos suficiente; sino que las auténticas obras de arte de cada sistema tonal conservan su plena vigencia estética. El que la obra aparezca como signo de una época determinada, de una determinada situación histórico-social, el que todos sus detalles —no sólo los de su génesis, sino también los de su eficacia— estén sometidos a dicho cambio, inserta a la música, desde otro punto de vista y sin alterar su naturaleza espe-

cífica, en la serie de las demás artes. Ha escrito Adorno: «La tesis de una tendencia histórica de los medios musicales contradice la concepción tradicional del material de la música. El material se define por la tradición de un modo físico, a lo sumo acústico-psicológico, como quintaesencia de los sonidos eternamente a disposición del compositor. Pero el material compositivo difiere tanto de eso cuanto difiere el lenguaje de su reserva sonora. No sólo se estrecha o amplía el material en el curso de la historia. Todos sus rasgos específicos son signos del proceso histórico. Y llevan tanto más plenamente la necesidad histórica consigo cuanto menos inmediatamente son legibles como caracteres históricos. En el momento en que se hace imposible oírle a un acorde su expresión histórica, ese acorde exige que cuanto le rodea tenga en cuenta sus implicaciones históricas. Éstas se han convertido en naturaleza suya. El sentido de los medios musicales no se agota en su génesis, pero es inseparable de ella».[1] Podrían aducirse aquí ejemplos sin número; nos limitaremos a un caso aportado por Ernst Bloch: «...así, por ejemplo, el brillante, duro y disminuido acorde de séptima —que en un tiempo fue nuevo, tenía efectos desconocidos y podía estar, por ello, en la obra de los clásicos, en el lugar del dolor, la cólera, la excitación y de todo sentimiento violento—, ahora, una vez pasado el radicalismo, se ha hundido insalvablemente en la música de entretenimiento, como expresión sentimental de asuntos sentimentales».[2]

Así pues, la interioridad objetivada por el medio homogéneo de apariencia meramente formal, para hacer de ella un despertar de evocaciones, una apariencia audible, es un «mundo», una totalidad intensiva que abraza a su manera y lleva a forma todo lo que en las interacciones del hombre con su mundo circundante es relevante para ella, para su pleno despliegue y su redondeo; así esa interioridad llega a tener una sustantividad propia, y a ser una fuerza eficaz en la vida social de los hombres. Ya hemos aludido a la contradicción dialéctica que se encuentra y obra en esa autonomía de las potencias internas del hombre. La hipóstasis de la interioridad en una existencia independiente del ser material del hombre es el tema permanente de la mayoría de las religiones. Sin entrar aquí siquiera en la problemática de un «alma» así imaginada, como sus-

1. Th. W. Adorno, *Philosophie der modernen Musik* [Filosofía de la música moderna], Frankfurt/Main 1958, págs. 37 y s.
2. Ernst Bloch, *Geist der Utopie* [Espíritu de Utopia], München y Leipzig 1918, pág. 193.

tancia propia, para-sí, tenemos que recordar de nuevo que lo que llamamos interioridad o alma (sin comillas), cuya real importancia en la vida individual y social de los hombres nadie negará, es un producto de la evolución histórico-social. Ya la mera capacidad que tiene el hombre de poner como relaciones entre sujeto y objeto sus relaciones con el mundo circundante, con todas sus determinaciones y sus interacciones, es, como hemos visto, resultado del trabajo. Los movimientos, varias veces descritos aquí, hacia un aumento de la importancia del factor subjetivo, hacia su independización en la interioridad, son una consecuencia de las tareas, cada vez más complicadas, puestas a cada individuo humano por la evolución histórico-social. Recordaremos sólo nuestras consideraciones acerca del papel del tacto en el tráfico humano; pero también funciones sociales más importantes —como, por ejemplo, el paso a primer plano de las reacciones morales y éticas y la eliminación de su regulación «obvia» por las costumbres— muestran lo resueltamente que la ampliación, la profundización, etc., de la vida interior se convierten en un importante problema social, la importancia que cobra su desarrollo también desde el punto de vista social. Basta con recordar el papel que ha tenido este complejo nocional en la cultura griega, en el pensamiento de Sócrates, de Platón, de Aristóteles. Y no es casual que en la pedagogía ética de los griegos, en la educación del hombre, hecho ya individualidad, como ciudadano, se concediera una gran importancia a la música como factor educativo. Aunque Platón y Aristóteles adopten en importantes cuestiones de este tipo posiciones diametralmente contrapuestas, el hecho es que no hay discrepancia alguna entre ellos por lo que hace a la importancia de la música para la pedagogía social. Ese acuerdo, sobre el trasfondo de todas las demás contraposiciones filosóficas y sociales entre los dos pensadores, se basa en que ambos conciben la música como mímesis de las emociones humanas, y esperan de ella —igual que de la poesía— efectos catárticos sobre el ethos del futuro ciudadano realmente activo.

Con esto el efecto desencadenado por la mímesis musical —efecto que en los comienzos de la evolución, en el período mágico, no era más que un subproducto (más o menos previsto y buscado) de la mímesis como hechizo— pasa a ser una cuestión central: parece haberse consumado la génesis de la música como arte sustantivo. Decimos que parece porque, a tenor de los conocimientos que tenemos, esa historia contiene aún saltos cualitativos, particularmente

el salto que separa la música de los últimos siglos, en cuanto música del todo independiente, de la de todo estado anterior. El hecho de que sólo la música moderna haya producido un arte instrumental totalmente basado en sí mismo y desconocido en general por las etapas anteriores es, en nuestra opinión, una consecuencia de la nueva situación, no idéntico sin más con esta misma. Pues, por una parte, sigue habiendo incluso en los tiempos más recientes una música grande que no pretende en absoluto obrar por sí misma, sino que se apoya, con toda consciencia y como en los tiempos iniciales, en la palabra y en el movimiento; y, por otra parte —como indica la frase de Píndaro antes citada—, seguramente se llegó muy pronto a «imitaciones» puramente musicales de emociones, imitaciones que no necesitaban el apoyo aclarador del sentido concreto y expreso en el lenguaje o en los gestos, sino que podían representar por sí mismas una mímesis significativa de las emociones. (Pronto nos ocuparemos del problema contenido en eso.) Por mucho que se pretenda rebajar esta contraposición a proposiciones cuantitativas y por muchas transiciones históricas que se descubran, el hecho es que el salto cualitativo existe; pero no hay que buscar su fundamento en la evolución inmanente de los medios de expresión musical y de sus modos de evocación, sino en el cambio del objeto último de la mímesis musical, en el cambio de la interioridad humana.

Éste no es, ciertamente, el lugar adecuado ni siquiera para esbozar esa evolución; por otra parte, el autor tiene plena consciencia de su falta de competencia especializada en esta cuestión. La historia nos enseña que la evolución histórica «libera» en cierto sentido, de formación en formación y con velocidad acelerada, la interioridad humana; esto es: se producen a niveles cada vez más altos relaciones económico-sociales, vinculaciones y relaciones estatales y clasistas, etc., que imponen la realización de la acción de los hombres, determinada por el ser social, en la forma de decisiones y resoluciones individuales. No es que disminuya la necesidad de las determinaciones sociales, sino que se altera su funcionamiento directo, esto es: aquella necesidad toma por una parte —y vista desde el individuo— cada vez más la forma de una libertad, carga responsabilidades en los hombros del individuo como tal, las cuales eran necesariamente desconocidas en anteriores estadios; y, por otra parte, la necesidad aparece de modo mucho más abstracto que en épocas anteriores, lo cual suscita a menudo ilusiones acerca de una mayor libertad, cuando objetivamente la constricción y la vincula-

ción han aumentado. Pero, de todos modos, la forma concreta de imponerse la necesidad social amplía el ámbito de juego disponible para el despliegue de la interioridad, pues el individuo humano en acción parece guiado de modo más intensamente inmediato por iniciativas propias. Basta pensar en una ciudad medieval, con sus constricciones gremiales, la regulación de las tasas y los precios, etc., y compararla con el mercado capitalista, para apreciar ese desplazamiento cualitativo ocurrido en la estructura de la actividad humana, y para entenderlo como movimiento en el sentido de una subjetividad desplegada. No hace falta hablar de los aspectos puramente ideológicos de esa evolución, los cuales son universalmente conocidos. La Reforma y las luchas ideológicas por ella desencadenadas, la religiosidad de sectas, etc., muestran ya como fenómenos masivos tendencias que antes aparecían a lo sumo esporádicamente.

Ya Schiller ha basado en eso una contraposición entre el arte antiguo y el moderno; la contraposición cobra forma más desarrollada en los escritos del joven Friedrich Schlegel, en las estéticas de Schelling y Solger, y Hegel la codifica al final estéticamente con el concepto de arte romántico. La música (Hegel considera sólo la moderna) presenta entonces, junto con la pintura, la característica de arte típico del período romántico, o sea, de la Edad Moderna. Ya hemos indicado —y tendremos que volver a hacerlo al hablar de la arquitectura— que la directa correlación hegeliana entre determinadas artes y singulares estadios evolutivos históricos es una construcción idealista que, al mismo tiempo que descubre algunas importantes conexiones, produce una gran confusión en el conocimiento de la real evolución de las artes. Lo que Hegel quiere decir en última instancia —que determinados períodos ponen a determinadas artes en una posición dominante y que el papel histórico social de dichas artes les abre a ellas mismas determinadas posibilidades de superior despliegue— es una idea acertada y profunda; pero, inserta en la construcción arquitectónica de un sistema idealista, esa concepción tiene por fuerza que violentar intelectualmente el real decurso histórico. Así ocurre ya en la cuestión de la música y la pintura como artes románticos. En el caso de la música, se desprecia con esa afirmación la anterior evolución milenaria; en el de la pintura se ignora totalmente el salto cualitativo que separa la medieval de la moderna. Nos detendremos un momento ante esta última cuestión, sólo con objeto de iluminar mejor y con otro ángulo la independización de la interioridad que se expresa en aquel salto

y que es decisiva para la música moderna. Pues también en la Edad Media fue la pintura una de las artes dominantes. Mas el motivo oficial de ese predominio —y la razón del mecenazgo eclesiástico— es que se vio en la pintura un medio para convencer de la verdad de la religión a los analfabetos, o sea, a la aplastante mayoría de la población.[1]

Con el Renacimiento se produce un cambio funcional en las necesidades sociales satisfechas por la pintura. Ese cambio puede apreciarse del modo más llamativo en Venecia. Berenson ha dicho acertadamente que «en el siglo XVI la pintura ocupaba en la vida del veneciano más o menos el lugar que ocupa la música en la nuestra».[2] No vamos a estudiar aquí esa evolución, ni la orientación de la pintura hacia lo representativo durante el alto Renacimiento, el manierismo y el barroco —la línea, por ejemplo, que va de las estancias de Rafael hasta Rubens, con un cambio profundo del contenido y de los medios expresivos. Pero había que aludir al menos a ese cambio de la misión social porque sólo en ese marco puede entenderse adecuadamente la novedad específica de la interioridad que se abre paso explosivamente en la pintura. Nos referimos al nuevo mundo emocional y, con él, al nuevo modo expresivo que —de modo propio en cada artista— aparece con Tintoretto, El Greco, Rembrandt. El que esta gran pintura que encarnaba las principales tendencias de la época no llegara a dominar oficialmente se debe a las luchas de clase de la época, en la cual han triunfado temporalmente la monarquía absoluta y la Contrarreforma que se apoyaba en ella y, por tanto, en el estadio evolutivo propio del capitalismo de entonces. Es claro que estas fuerzas, precisamente por su constelación en la lucha, representan también, frente a la Edad Media, una intensificación de la interioridad independizada, pero de un modo cuidadosa y refinadamente canalizado; mientras que los citados pintores, socialmente outsiders, representan la nueva interioridad en su forma pura. Tampoco podemos detenernos ante estas interesantes contraposiciones. Recordemos sólo de paso que Pietro Aretino ha denunciado al Miguel Ángel tardío —punto de arranque de toda la nueva interioridad en las artes plásticas— diciendo que la

1. E. DE BRUYNE, *L'esthétique du Moyen Âge*, Louvain 1947, págs. 193-195.
2. BERENSON, *Die Venezianische Malerei* [La pintura veneciana], ed. alemana, München 1925, pág. 52.

libertad que se tomaba el artista podía dar apoyo al escándalo de los luteranos.[1]

Es significativo que Romain Rolland añada a ese hecho la siguiente observación: esa forma de represión de una interioridad abiertamente manifiesta en su contenido ha sido favorable al incipiente florecimiento de la música. Esa afirmación se basa en la síntesis de univocidad emocional e incógnito intelectual (dentro de lo posible) que es característica de la música y consigue evitarle rodeos, callejones sin salida, compromisos y choques trágicos incluso en los casos en que tales dificultades son inevitables para la poesía o las artes plásticas. (Piénsese en el destino de Rembrandt.) Por eso la música más profunda puede perfectamente ser compatible con una ejecución cortesana y ceremonial sin que se perjudique su punto central, la expresión pura de la interioridad. Y por eso puede también combinarse con una religiosidad que en sí misma esté ya momificada, y hacerlo sin perder nada de su interioridad, sin trivializarse por culpa de esa unión, porque la música —y sólo ella— es capaz de apelar directamente al contenido emocional de los textos auténticamente religiosos y levantar su sentido a la altura de la mejor subjetividad de su época, sin que la discrepancia evidente se convierta en blasfemia abierta o disimulada (como, en cambio, ocurre en la *Crucifixión* de Brueghel), y sin que la nueva interpretación, la reinterpretación de los sentimientos religiosos por una interioridad adogmática y ateológica, encierre inevitablemente al artista en un aislamiento respecto de su época, como le ocurrió al Rembrandt viejo. Esta situación tan favorable para la nueva música se produce porque la grandeza específica y la específica limitación de su modo expresivo —limitación que no lesiona en absoluto su carácter de «mundo»— convergen, gracias al favor de las circunstancias histórico-sociales, con las necesidades más profundas del período, y tanto más intensamente cuanto mayor es la energía con la cual la música consigue desplegar sus medios expresivos de la interioridad ya independiente. Así pues, la tarea social no sólo favorece la nueva tendencia de un modo genérico, sino que tiende además en sus efectos a reforzar sus rasgos específicos innovadores. Pues lo que en ese momento histórico aparece por vez primera en la escena de mundo es la interioridad humana como «mundo» para sí, como cosmos cerrado en sí mismo, cuyo conte-

1. ROMAIN ROLLAND, *Musiciens d'austrefois*, Paris 1917, pág. 43.

nido abarca todo lo que, desde el mundo externo, pone en movimiento a los hombres, todo aquello con lo que el hombre responde a las preguntas dirigidas a su ser, todas las preguntas que él mismo plantea al mundo, todas las victorias de su alma sobre ese mundo y todas sus derrotas ante él. Es obvio sin más que en esa situación tienen que reforzarse constantemente los reflejos emocionales y, por tanto, las posibilidades de conformación musical de los aspectos intelectuales o de pensamiento de la vida humana. No por ello se «*intelectualiza*» *la música, pero su mundo se amplía y profundiza.* El cosmos de impresiones al que ella da forma abarca realmente todo lo que existe y obra en la interioridad humana. La peculiaridad de ese cosmos consiste en que se convierte en un «mundo» en la medida en que disuelve el mundo objetivo, o, por mejor decir: ese mundo objetivo, con todas sus huellas —las más finas igual que las *más brutales, las más sublimes igual que las más deformadas*— *se* encuentra presente en todas partes y en ninguna. Esta contradicción no es ningún «misterio», sino simple expresión de que la música se ha encontrado a sí misma como mímesis de una mímesis: expresión del hecho de que la música se ha constituido como Ser-para-sí.

Esa constitución en forma no puede nacer más que como resultado de muy profundas necesidades histórico-sociales, y sólo cuando es capaz de presentarse como el modo decisivo de satisfacción de dichas necesidades. Hemos aludido ya a la tendencia común en la sociedad y también en las demás artes. Presentaremos ahora un fenómeno análogo sólo con objeto de iluminar la naturaleza específica de la música; estamos pensando en el *Quijote.* Lo nuevo de esa novela, desde el punto de vista de la literatura universal, es que en ella se contrapone por vez primera, en autónoma hostilidad, la interioridad humana al mundo externo. Sin duda se da ya antes de la aparición del *Quijote,* en comparación con la Antigüedad, un constante crecimiento del poder y la importancia de la interioridad humana; así ocurre desde Dante hasta Ariosto. Pero hasta Cervantes lo que aumentaba era sólo el peso específico de la interioridad humana en el seno de un contexto indesgarrable de hombre y mundo circundante. La novedad revolucionaria de Cervantes consiste en que su personaje construye en su interior un «mundo» entero y lo contrapone combativamente al mundo externo: después de cada inevitable derrota fáctica, Don Quijote consigue insertar al victorioso enemigo en el mundo interior por él creado, hacer de aquél un

elemento de la propia interioridad firmemente articulada. Es claro que la lucha termina con la catástrofe del Caballero de la Triste Figura, el cual abandona al final su «sistema insensato» y se somete como hombre normal a la normal realidad. Pero no se olvide aquella melancolía, aquel conmovido lamento catártico con el cual el lector se ve obligado a registrar la «curación» del héroe. Sin duda el quedar encerrado en la mera interioridad es en sí mismo y en última instancia la psicología de la locura. Pero la tragicomedia de Don Quijote es tan profunda porque en ella se miden y pesan con toda exactitud la razón y la sinrazón de la interioridad: si la negación del nuevo mundo, aniquilador de la caballería por parte del héroe cervantino no estuviera —pese a toda locura— profundamente justificada, la humanidad no estaría obligada a preservar como herencia inalienable, en el camino de su renovación, la falta de fe de Don Quijote en la justificación del mundo nuevo, y Don Quijote sería simplemente un loco. Pero, tal como son las cosas, en Don Quijote se encarna la justificación de determinadas formas de interioridad frente al simple y externo decurso histórico. Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni. Piénsese también en cómo la estructura totalmente nueva creada por Cervantes penetra en la poesía épica hasta nuestros días y aparece constantemente en formas siempre nuevas, con una dialéctica nueva por el contenido. En un sentido de forma que no es formal, sino concebido desde el punto de vista de la historia universal, tenemos aquí ante nosotros un «modelo» de la música de la Edad Moderna. Es claro que ese carácter de modelo no debe tomarse al pie de la letra. Pues en la poesía no sólo vence —en el sentido indicado— el mundo real sobre las imaginaciones, sobre las ilusiones —aunque sean históricamente justificadas— de la mera interioridad, sino que, además, ambos combatientes se encuentran desde el punto de vista de la forma en una interrelación irrompible. El carácter de modelo estriba sólo en la independencia, la mundalidad de lo anímico cuando refleja tendencias reales de la historia de la humanidad; la posibilidad de componer sus vivas refiguraciones en una unidad tan significativa inmanentemente como la que ofrece al hombre la realidad misma.

Eso es precisamente lo que la música puede dar en pureza y perfección artísticas. No como simple o rígido aislamiento, como separación del mundo externo, sino como posición, en cierto modo fundada como concepción del mundo, de la interioridad en su Ser-para-sí, en la cual los objetos, las relaciones, los acaeceres de la

realidad objetiva quedan superados, y preservados sólo como objetividad indeterminada. Con ello se modifican todos los acentos del típico destino moderno de Don Quijote: lo justificado desde el punto de vista de la historia universal (y, por lo tanto, más que subjetivamente particular) en la relación de la interioridad con su mundo circundante histórico consigue desplegarse sin inhibición, consumando sin resto todas sus determinaciones inmanentes, proceso en el cual su destino externo se desdibuja más o menos, hasta hacerse a veces irreconocible, en la interacción con la realidad histórica. Pero eso no es ninguna imperfección de la unidad musical entre la forma y el contenido. Al contrario: su avasalladora fuerza, que le permite —incluso en circunstancias desfavorables—crecer hasta una verdadera grandeza y ejercer efectos avasalladores incluso sobre receptores que por lo común se cierran a tales contenidos, tiene su fundamento precisamente en ello. Pues la misión de la interioridad en la vida del género humano consiste precisamente en esto: no preocuparse de la posibilidad de realización práctica, no preocuparse del destino histórico de las exigencias confusamente contenidas en los sentimientos, sino desplegar esa sensibilidad cósmica puramente y sin inhibiciones, en la medida en que aquellos sentimientos puedan ser en la vida exigencias del día y de la época, hasta hacer de ellos un «mundo» maduro y completo.

Por motivos ya antes indicados, es evidente que eso sólo es posible en la música. La música tiene la veracidad más profunda y más rica imaginable en la medida en que expresa esos sentimientos con una pureza sin reservas y una consumada perfección interna; al mismo tiempo, la música es completamente irreal, plenamente independiente en lo inmediato de la situación momentánea de las luchas sociales, pues el mundo de los objetos y las relaciones reales, en cuyo marco se desarrollan aquellas luchas, desaparece en la música o queda visible a lo sumo en el horizonte, como alusión lejana. En ese terreno crece la específica profundidad de cumplimiento de la música, un florecimiento sin freno de aquellos sentimientos, al que el mundo externo, con su velocidad, su estructura evolutiva, etc., no pone obstáculo alguno. De todos modos, los efectos del mundo externo no se aniquilan artísticamente sino en su acción fáctico-inmediata, pues originariamente han desencadenado ellos mismos los sentimientos que cobran forma musical y que se reproducen musicalmente en el nuevo medio según su inicial ser-así: son esencialmente sus refiguraciones. Y la música, como refiguración de

esas refiguraciones, no puede en modo alguno aniquilar el contenido interno esencial de aquellos sentimientos —pues los contenidos son la determinación de los mismos— ni ignorarlos; ni siquiera puede pretenderlo sin destruir su propia base. El desdibujamiento, antes aludido, de la objetividad inmediatamente perceptible del mundo externo (directamente conformada por todas las demás artes) no aparece inmediatamente en la mímesis musical de los sentimientos más que como coloración particular, como acentuación especial o peculiar, como específico contenido emocional. Por eso la independencia es formal, y la forma no puede consumarse más que si sus contenidos son significativos desde el punto de vista histórico-social. Su destino social interviene hasta en las últimas profundidades de la dación de forma, pero sólo como interioridad, condicionada y delimitada por la forma. Tal vez baste con aludir aquí al violento choque entre el ansia de libertad y la vergüenza del sometimiento en toda una serie de oratorios de Händel.

Racionalistas e irracionalistas comparten el prejuicio según el cual al independizarse así, al basarse de ese modo en sí mismos, las impresiones, las emociones, los sentimientos tienen que hacerse caóticos; no nos interesa gran cosa el que los unos condenen ese caos y los otros lo aprueben. Como los sentimientos reflejan un orden histórico del mundo, conexo y realmente existente, tienen también entre ellos —aunque sea ocultamente— una conexión lógica, la cual, empero, como hemos visto, tiene que subordinarse en la realidad a la del mundo externo. La sometida lógica de los sentimientos vive y se desarrolla hasta su consumación gracias a la mímesis de la mímesis que tiene lugar en la música: aquella lógica es en la música reflejo mediado de la realidad objetiva y respuesta directa a ella, y así consigue su cumplimiento inmanente. Ese cumplimiento no excluye, como es natural, las contradicciones más chirriantes; pero en este medio homogéneo las contradicciones tienen un carácter diverso del que poseen en la vida; no aparecen ya tanto como contraposiciones entre la subjetividad y el mundo objetivo —al modo del *Quijote*—, sino predominantemente como contradicciones inmanentes de la interioridad misma; y en ciertos casos la exterioridad, tan desdibujada en el horizonte, puede dar a esas contradicciones una específica coloración. Si el objeto último de la música se determina de ese modo, cobran por fin su sentido claro nuestras anteriores observaciones polémicas contra el formalismo y nuestra apelación a la necesidad de que la mímesis musical consiga dar con

su realidad. Esa determinación contiene también implícitamente la jerarquía interna de esa mímesis en el sentido del arte en general, sin descuidar por ello lo específicamente musical: la interioridad manifiesta en la refiguración de la refiguración puede ser tal que abarque el mundo, o puede ser meramente particular, puede ser profunda o superficial, rica o pobre, etc.; y en eso se expresa también la realidad con la cual da la mímesis musical, y cómo lo hace ésta. Pero a propósito de todo eso hay que subrayar un rasgo particular de la música: la trasformación estética del hombre entero en el hombre enteramente tomado se consuma aquí más vehementemente que en las demás artes; el Antes que nace de la vida real no suele ser aquí capaz de inhibir la trasformación tanto como en las demás artes. Por otra parte, y por la naturaleza de la cosa, el Después del efecto artístico está aquí menos determinado por el contenido, menos orientado a contenidos determinados. Por eso la música está al mismo tiempo más cercana y más lejos de la vida que las demás artes; contiene de modo más inmediato las categorías de las decisiones éticas, y, al mismo tiempo, interviene menos concretamente en ellas; conmueve a los oyentes más inmediata y avasalladoramente, pero, al mismo tiempo, es mucho menos constructiva por lo que hace al Después del efecto. Frecuentemente se tiende a desdibujar esta situación tan peculiar de la música en el sistema de las artes por el procedimiento de identificar su objetividad con la de la lírica. Pero con eso se olvida que incluso el poema lírico más subjetivo, más disuelto en estados de ánimo, tiene que reflejar de modo inmediato —aunque con los medios del lenguaje poético, naturalmente— determinados objetos del mundo externo; se olvida que el poema lírico da forma a las emociones desencadenadas por esos objetos como interacciones entre componentes del mismo rango, mientras que en la música no puede llegarse más que a una objetividad indeterminada. Si se comparan, por ejemplo, los efectos de los poemas de Shelley con la Heroica o la IX.ª sinfonía de Beethoven, la diferencia se ve clara precisamente porque todas esas obras tienen en común el ser reacciones revolucionarias a la época que siguió a la Revolución Francesa. La gran resistencia opuesta a los poemas de Shelley incluso por personas que se dejan arrastrar sin reservas por las citadas sinfonías de Beethoven puede ilustrar muy bien la indicada peculiaridad del efecto musical. Aquí no podíamos más que indicar los rasgos más generales de esa peculiaridad del efecto musical, de su estructura categorial; la con-

creción real pertenece, incluso como análisis filosófico, a la teoría de los géneros.

Hasta el momento hemos estado aludiendo a las fuerzas histórico-universales que han dado lugar al florecimiento de la música como arte independiente. Pero esta evolución tiene también su aspecto puramente artístico, que vamos a considerar ahora, aunque también de un modo no concreto, sino meramente abstracto-categorial. Volvemos a ver aquí algo con lo que ya hemos tropezado frecuentemente en otros contextos: que todo arte es producto de una larga evolución histórico-social, y que ninguno pertenece a las propiedades innatas, antropológicas (y menos ontológicas) del ser humano. Es evidente que esa sustantividad de la música moderna presupone un «lenguaje» musical muy desarrollado ya, tanto en el manejo de los medios expresivos cuanto en la disposición y capacidad de su comprensión receptiva. Es obvio que esa capacidad no podía existir desde el primer momento, ya por el hecho de que el objeto —la interioridad humana, el «mundo» de las emociones humanas— es él mismo un producto de dicha evolución. Por ello se comprende sin más que la mímesis, sus formas de representación y su receptividad, no pudieron existir antes que la cosa misma. La dificultad con que se tropieza cuando se intenta descubrir la génesis de la música y de su sentido es también obvia: no podemos poseer documentos de la primera fase evolutiva de la música, como en cambio los tenemos por lo que hace a la primera fase evolutiva de las herramientas. Incluso los pueblos más primitivos que conocemos, se han levantado ya por encima de los primeros comienzos. Pese a ello hay que decir que, dada la estrecha vinculación entre la danza, el canto y la música en los estadios relativamente iniciales que conocemos, resulta sumamente inverosímil que los intentos realmente primeros no hayan mostrado una conexión aún más estrecha. Incluso en un pueblo de desarrollo artístico tan alto como el pueblo griego, Th. Georgiades ha podido comprobar una vinculación estrechísima entre la música y el canto y la danza. «Los versos de Píndaro no eran sólo música, sino también danza; no eran sólo "poesía", no eran sólo "canto", sino también χορέια (choréia), o sea "el todo de canto y danza". Ésta es la definición platónica (*Leyes*, 654 B). Hay también un paso de Aristóteles (*Metafísica* 1087 B) que muestra que para los griegos el ritmo va íntimamente enlazado con el sentimiento de lo somático, que no puede entenderse por sí mismo, abstractamente, como fenómeno exclusiva-

mente musical. Aristóteles utiliza como ejemplos de la unidad rítmica mínima el paso y la sílaba. No se le ocurre indicar un elemento puramente musical —por ejemplo, el sonido breve—, al modo como nosotros aduciríamos tal vez el valor de una nota, por ejemplo, la corchea o semicorchea, o incluso un valor temporal absoluto y abstracto, dado por el metrónomo.» [1] Georgiades supone que hasta el siglo V no se produjo, con el «nuevo ditirambo», una conexión algo más laxa entre la música y esas otras artes, laxitud contra la cual protestó Platón enérgicamente.[2] Es tarea de los especialistas el determinar y caracterizar concretamente las etapas de esa evolución. El autor no se considera con título para emitir juicios concretos acerca de esas cuestiones. De todos modos, las tendencias generales de toda evolución indican que la línea principal procede desde la más íntima vinculación de danza, canto y música hacia una diferenciación muy paulatina, y así hasta la real independización de la música. Desde el punto de vista de nuestras consideraciones filosóficas, hay que repetir ante todo que una vida emocional tan rica y —relativamente— para sí como la que aparece como base de la música moderna, ha de haber sido ella misma producto de un largo camino histórico. En segundo lugar: es obvio que la música —concebida como mímesis de los sentimientos— comentó inicialmente la mímesis primaria, la de los hechos de la vida que desencadenan las emociones, acompañándola y apostillándola, por así decirlo, emocionalmente, y que ordenó y estilizó, de acuerdo con sus propias necesidades, la representación mimética e inmediatamente comprensible realizada por la danza y el canto. La fuerza musical expresiva de la emoción y la capacidad de recibirla se han desarrollado sin duda en una comunidad indisoluble a lo largo de esas dilatadas fases, se han extendido a todos los terrenos de la vida, se han afinado para expresar sentimientos cada vez más diferenciados y han educado una receptividad de lo más sutil y profundo. De este modo cuando la evolución histórico-social permitió que la interioridad de la vida emocional creciera hasta convertirse en una potencia vital de consideración social sustantiva, la mímesis musical de las emociones pudo objetivarse como forma para-sí. La humanidad se pone, según Marx, «sólo tareas que puede resolver, pues si se considera atentamente la situación se hallará siempre que la tarea misma no

1. TH. GEORGIADES, *Musik und Rhythmik bei den Griechen*, *cit.*, pág. 37.
2. *Ibid.*, pág. 49.

surge más que cuando las condiciones materiales de su solución existen ya o, por lo menos, se encuentran en el proceso de su constitución».[1]

Esta vinculación de artes diversas es la más íntima que conocemos en el ámbito de lo estético; es mucho más íntima que la que se da entre la arquitectura, la escultura y la pintura. Por lo que hace a la danza, la vinculación con la música es indisoluble —incluso desde el punto de vista de la primera—, mientras que el arte de la palabra se ha liberado de esos vínculos absolutos en un momento relativamente temprano. Mas si contemplamos esa situación desde el punto de vista de la música, apreciamos que su independencia tiene límites muy determinados, o sea, que la conquista estética de la independencia no implica en modo alguno una separación radical de la danza y el canto. Se podría tal vez sentir la sensación de reducir totalmente las vinculaciones de los primeros estadios de transición a la estricta misión social, y ver en ellas algo externo, impuesto desde fuera, con independencia de que aquella misión fuera de carácter cortesano o eclesiástico (ópera y ballet, por una parte, y misa, pasión, etc., por la otra). Pero si esa concepción pretende ser una explicación total, nos parece superficial. Pues hemos visto que en los siglos XIX y XX, por ejemplo, época en la cual la música, como las demás artes, sufre precisamente por la debilitación o hasta impotencia de la misión social, aquellas vinculaciones no dejan de tener importancia para su evolución. Por no hablar ya del *Lied*, de tan decisiva importancia en el gran arte, la ópera, el ballet, la cantata, etc., desempeñan un papel importante en la producción de artistas como Schönberg y Stravinsky, igual que en la de Bartók y Alban Berg. Este fenómeno puede suscitar los más diversos intentos de explicación. En el siglo XIX se discutió mucho la teoría wagneriana de la «obra de arte total», y el joven Nietzsche pretendía incluso que la tragedia había nacido «del espíritu de la música». Creemos que hoy se pueden considerar sin disputa enterradas tales hipótesis; ni la tragedia griega fue una «obra de arte total» ni lo fueron los «dramas musicales» del propio Wagner; las tragedias griegas eran esencialmente obras literarias en cuya ejecución la música desempeñaba un papel de acompañamiento hoy difícil de reconstruir; el drama musical wagneriano fue una específica forma

1. MARX, *Zur Kritik der politischen Ökonomie* [Contribución a la crítica de la economía política], Stuttgart 1919, pág. LVI.

de la ópera, una etapa en el desarrollo de la música. Pero tampoco corresponde a la real evolución histórica de la música moderna una explicación contrapuesta a ésa, una explicación puramente formalista, según la cual el compositor se limita a utilizar la coloración sonora, etc., de la voz humana para fines cerrados, pura e inmanentemente musicales, mientras que la significación de los medios expresivos verbales utilizados es del todo irrelevante. El contenido espiritual-intelectual, la atmósfera de destino humano social, es tan ineliminable de la música de *La Flauta Mágica* como del *Wozzek* de Alban Berg o de la *Cantata profana* de Bartók.

Esa atracción ineliminable, por grandes que sean las trasformaciones de la misión social, esa atracción que se impone al contenido y la forma, ejercida sobre la música mejor y más alta por la palabra que manifiesta lo anímico concreto o por los gestos expresivos, alude a capas de copertenencia que sin duda se ponen en movimiento en cada caso por la concreta situación y los concretos esfuerzos y aspiraciones sociales, pero que arraigan al mismo tiempo profundamente en la esencia de la mímesis musical. Nos referimos a la forma específica de la objetividad indeterminada en la música, la cual abarca precisamente lo que expresan la palabra y el gesto, a saber: el acaecer del mundo externo que ha desencadenado las emociones refiguradas en la música. La situación así constituida es inmediatamente evidente en la danza, como se indicó antes. Aquí puede producirse una consumada unidad de emoción y manifestación que sin duda fue en tiempos arcaicos mucho más amplia e íntima que en estadios posteriores; en las danzas de pueblos orientales, que conservan más vivas que en Europa las antiguas tradiciones, el hecho puede percibirse aún hoy. La evolución posterior muestra, como es natural, tendencias muy divergentes. En primer lugar, las danzas corrientes se hacen cada vez más pobres de contenido, cada vez menos expresivas; como la música que las acompaña tiene que adaptarse necesariamente a esa tendencia, va cayendo cada vez más fuera de la esfera del arte. (Volveremos a hablar de esto al estudiar el problema de lo agradable.) En segundo lugar, motivos de danza pueden convertirse en elementos de composiciones puramente musicales. El hecho de que su ritmo, etc., ayude a evocar determinados tipos de emociones, el que puedan despertarse en su objetividad indeterminada recuerdos de la específica motilidad del «original», no altera en nada el hecho de que tales motivos no son para la música más que eso, motivos que elaborar,

y no se distinguen en esto de los que proceden de otros campos. Lo único que queda como problema propiamente dicho es el caso del ballet en sentido estricto. En este terreno la música grande ha tendido siempre a restablecer, a base de una mímesis de emociones completamente nuevas, una nueva unidad orgánica entre ella misma, el lenguaje de los gestos y el lenguaje de la danza. Según toda apariencia, la problematicidad de esos esfuerzos radica hoy día menos en la música misma que en la orientación que lleva la moderna cultura de la danza. La ópera cortesana ha creado para sus elementos de ballet un lenguaje expresivo de movimiento —cortesano y convencional— que ya en el siglo XIX, y aún más hoy, era inadecuado para trasponer en un mundo de gestos las nuevas emociones expresas en la música. Sólo los especialistas competentes podrán estimar hasta qué punto esa situación influye a su vez en la música; lo único que nos interesaba aquí era plantear el problema mismo del modo más general.

La relación entre la palabra y la música parece teoréticamente mucho más complicada; pero precisamente esa complicación inmediata indica el camino de su solución de principio. Hay que recordar ante todo lo que en el capítulo dedicado al sistema de señalización 1' se dijo a propósito del lenguaje poético, a saber: que ese lenguaje intenta constantemente superar el sentido lógico abstracto contenido en cada palabra, en cada frase (del lenguaje como sistema de señalización 2). La superación debe entenderse aquí en el sentido más estricto: la significación abstracta no se aniquila en modo alguno —pues, de ser así, el lenguaje perdería su capacidad de determinar unívocamente los objetos—, sino que queda, por una parte, referida siempre a un sujeto: el lenguaje debe expresar ahora no ya sólo el objeto en general, sino el objeto en su particularidad anímico-sensible, en su vinculación única con otros objetos, con hombres; tiene que expresar relaciones con seres humanos, y aun esto siempre con vinculación a una determinada subjetividad. (En la lírica y en la épica esa subjetividad está encarnada por el poeta o el narrador; en el drama lo está siempre inmediatamente por la figura o personaje que actúa en cada caso, por el conjunto de las demás figuras análogas, y, por tanto, siempre mediado por el dramaturgo mismo.) Por otra parte, esa antropomorfización del lenguaje produce un equilibrio entre el sentido y el carácter sensible de las palabras, y a menudo incluso un predominio de este último; las palabras y las frases se alejan de la pura conceptualidad, tien-

den a conseguir carácter y fuerza de representación imaginativa, consiguen una atmósfera específica, única y sin embargo típica, un aura emocional desencadenada por ellas y que las desencadena a su vez. Sin duda enlaza la música con ese lenguaje poéticamente trasformado, pero sería simplificarlo todo excesivamente el detenerse ante ese hecho y creer que pueda bastar un lenguaje poético para dar a la música ese grado de plasticidad de su objetividad inmediata que, precisamente como proporción, como ámbito de juego entre un mínimo absolutamente necesario y un máximo exactamente delimitado, consigue prestar ese servicio a la conformación musical. Hay, sin duda, excepciones. Sin duda no es nada casual que la gran lírica alemana, desde Goethe hasta Heine, haya podido servir, sin alteración formal, como fundamento verbal a la composición liederista del período Schubert-Brahms. Pero incluso en esa entrega extrema y sumamente fiel a un texto poético definitivamente escrito, puede apreciarse que también esta música va en su conformación mucho más allá del aura, de la atmósfera anímica que componían los sonidos verbales mismos, y que, precisamente en esta esfera, hay numerosos ejemplos en los cuales la música ha prestado a poemas literariamente muy mediocres la gloria de la emoción eterna. El acento recae pues, también aquí, sobre la pura refiguración de refiguraciones. La gran palabra del poeta es, como todo lo externo, pretexto mero; pretexto, ciertamente, que presta a la mímesis doble una intensificada concreción interna, pero que también podría servir perfectamente como base verbal a una música mediocre.

La contradicción que hay que resolver aquí entre la lógica artística de la palabra y la de la música se basa —como ya hemos expuesto— en que la música tiene que fundarse en el despliegue vital sin resto de los sentimientos, mientras que en la poesía de la palabra los sentimientos no son más que un elemento entre otros, y tienen, por tanto, que subordinarse siempre a la marcha del todo, de la acción y de su despliegue dialéctico. Por eso tienen en el drama —aunque con una intensificación cualitativa, como es natural— las mismas proporciones que en la vida, mientras que en la música no pueden tolerar obstáculo alguno inhibitorio de su despliegue inmanente. En la misa, el oratorio, la cantata, etc., esa contraposición entre los principios orientadores y ordenadores de la palabra y el sonido puede pacificarse por diversos procedimientos; sólo en la ópera hay que cortar ese nudo gordiano. Pues en las pasiones, los

oratorios, etc., de Bach o de Händel resultaba, con orgánica evidencia, de la tarea misma que todos los momentos emocionales de la realidad concreta de cada caso —ya fueran en sí de carácter épico, lírico o dramático— podían desplegarse musicalmente sin resto, con obviedad imperturbada, sin respeto inmediato por lo anterior o lo posterior. El contenido musical-intelectual de la individualidad de la obra se impone precisamente en los contrastes, a veces violentos, de una tal sucesión, sin tener que considerar sus conexiones más que de un modo precisamente emocional. El dramatismo específicamente musical consigue así el ámbito de juego más amplio posible, posibilitador de la mayor libertad, precisamente porque no tiene que preocuparse de la estructura dramática general del arte de la palabra. Mucho más complicado, mucho más difícil de resolver y mucho más infrecuentemente resuelto de un modo adecuado es ese problema en la ópera propiamente dicha. Wagner ha revuelto mucho el problema y sus textos son, desde el punto de vista decisivo de la música, tanto mejores cuanto menos realizan sus conscientes intenciones. La vieja ópera italiana resolvió la cuestión con ingenua obviedad, con una subordinación sin concesiones de la acción, la intriga, los caracteres, el diálogo, etc., a las necesidades expresivas de la música. Romain Rolland ha descrito con pintoresca exageración la situación así constituida: «En el público italiano del siglo XVIII encontramos una indiferencia insuperable para con la fábula; con esa completa despreocupación por el tema se llega fácilmente a representar el segundo o el tercer acto de una ópera antes que el primero... Y sin embargo, ese mismo público indiferente al drama se entusiasmaba hasta frenéticamente con algún paso dramático suelto, separado del conjunto de la acción. Ese público tiene una sensibilidad esencialmente lírica, pero de un lirismo que no contiene nada abstracto, sino que se aferra a pasiones totalmente determinadas, a casos del todo particulares».[1]

La palabra «lírica» debe entenderse ahí del modo más amplio posible, sin estrecha pedantería. Romain Rolland, y los autores que utiliza como fuentes, entienden al decir eso precisamente lo que en la música es esencial, lo que hemos descrito como despliegue vivencial pleno de las emociones, su ordenación rigurosamente lógica de cumplimiento en cumplimiento, que en este caso coincide con

1. ROMAIN ROLLAND, *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit* [Viaje musical al pasado], ed. alemana, Frankfurt/Main 1922, págs. 184 s.

su construcción de un «mundo» por la palabra. En todas las determinaciones internas y externas se manifiesta un violento contraste, ya, ante todo, por lo que hace al *tempo*. El escultor clasicista Hildebrand, tan exigente de forma estricta, lo ha expresado claramente en una carta a Cosima Wagner: «No voy más allá de la diversa medida temporal interna que distingue la palabra dramática de la música. Quiero decir: *una* palabra puede dejar en claro procesos internos, desarrollos internos, estados de ánimo, etc... Pues el lenguaje puede ser increíblemente breve, y cuanto más breve, más intensa la impresión. Por otra parte, ya para explicitar los más simples procesos externos, las acciones más sencillas, necesitamos una gran cantidad de palabras y de tiempo. La música sinfónica da el proceso interno, el elemento interno mismo, procede del principio al final ofreciendo cada inflexión, cada curva... De este modo una sola línea puede convertirse en una sinfonía... Y con ello nos encontramos en un mundo temporal diverso del mundo temporal dramático, construido por la palabra».[1] Hildebrand ha escrito sin duda eso con completa independencia de Kierkegaard, que había formulado el mismo hecho, decenios antes, de un modo muy parecido: «El interés dramático exige un progreso rápido, un ritmo movido. Cuanto más penetrado está el drama por la reflexión, tanto más empuja hacia adelante... No hay tal prisa en la esencia y el carácter de la ópera; es propio de la ópera una cierta detención dubitativa, una cierta cómoda expansión en el tiempo y en el espacio».[2]

Si se analizaran desde este punto de vista los textos básicos de las grandes óperas tardías se tropezaría con el mismo problema, de un modo a menudo más profundo y más interno. J. V. Widmann ha indicado cómo se imaginaba Brahms un tal fundamento o base textual para una composición operística que proyectaba: «Ante todo, la idea de componer detalladamente toda la base dramática le parecía irrealizable, y hasta perjudicial y antiartística. Sólo debían componerse los puntos culminantes y los pasos de la acción en los cuales la música, por su propia naturaleza, podía hallar realmente algo que decir. De este modo el libretista ganaría más espacio y más libertad para el desarrollo dramático del objeto, y, por otra parte, el compositor quedaría también libre para vivir sólo

1. *Apud Adolf von Hildebrand und seine Welt* [Adolf von Hildebrand y su mundo], München 1962, pág. 454.
2. KIERKEGAARD, *Entweder Oder* [O bien O bien], ed. alemana *cit.*, pág. 104.

según las intenciones de su arte, las cuáles se cumplirían del modo más hermoso situándose musicalmente el artista en una determinada situación y pudiendo, por ejemplo, hablar él solo en algún conjunto entusiasta. En cambio, pensaba, es para la música una imposición bárbara la obligación de acompañar a través de varios actos, con acentos musicales, un diálogo propiamente dramático».[1] Si se piensa en el texto de Boito para el *Otelo* de Verdi —que es tal vez, en nuestra opinión, la mejor trasposición de un drama importante en un libreto promotor de música—, se aprecia que ya las meras supresiones muestran una tendencia análoga a la expuesta por Brahms. Boito suprime sin vacilar toda la historia poética del nacimiento del amor entre Otelo y Desdémona; sólo se conservan de ella fragmentos líricamente utilizables, en la gran escena de amor de final del primer acto. También se elimina consecuentemente la relación de Otelo con la república de Venecia —pasada por alto por muchos comentaristas del drama, pero sumamente importante para la tragedia—, que da el trasfondo adecuado del florecimiento y la ruina del gran amor en el drama y atraviesa toda la obra de Shakespeare desde la exposición hasta el suicidio de Otelo. Incluso cuando Boito conserva algo de ese complejo —como ciertas partes del espléndido monólogo de Otelo al resquebrajarse su fe en Desdémona, cuando el gran héroe y estadista pasa definitivamente cuentas con su vida y se despide de ella, sabiendo que a partir de ese momento sus pasiones le van a precipitar inexorablemente en el abismo— la conexión intelectual y emocional es completamente diversa: en la tragedia, ese monólogo es un punto de reposo, la última insegura calma antes de la tempestad; en la ópera, va arrastrado impetuosamente por el desbordamiento de las pasiones desencadenadas por las insidias de Yago y pierde toda independencia anímico-sensible.[2] Nos es aquí imposible entrar en detalles, pese a ser también éstos muy interesantes en su consecuencia, como, por ejemplo, la simplificación del carácter de Emilia, etc. Esa coherencia se basa en la intención de estrechar la amplia y comprehensiva base vital de la tragedia en torno al destino amoroso de dos seres humanos, para que la curva trágica que va desde la felicidad amorosa ditirámbica del comienzo, pasando por la furia de los celos y la soledad de los que hasta entonces estaban íntimamente unidos,

1. *Apud Musiker über Musik* (ed. J. Rufer), *cit.*, págs. 89-90.
2. Al estudiar el lenguaje poético hemos citado ya ese monólogo.

hasta el asesinato y el suicidio, se exprese puramente en el medio homogéneo de las emociones y las pasiones totalmente expuestas, sobre la base del mínimo imprescindible de desencadenadores causales.

Si se estudia desde este punto de vista *La Flauta Mágica* en su conexión con la Ilustración, se llega a un resultado idéntico en el terreno de los principios. Las interpretaciones diametralmente contrapuestas del texto —desde las que ven en él un absurdo hasta las que leen un profundo sentido— se disuelven cuando se piensa que Mozart, abandonando resueltamente todo lo que vincula y funda pragmático-causalmente, explicita exclusivamente las ocasiones en las cuales se expresan con fuerza elemental, con todos los matices, desde el pathos hasta el humor, los reflejos emocionales, hechos música, desencadenados por los choques de la luz y las tinieblas en el sentido de la Ilustración. El elemento de principio radica en la específica objetividad indeterminada de la música, y es consecuencia necesaria de su esencia estética como refiguración de la totalidad emotiva, o sea, como mímesis de una mímesis. Por eso es propio de la naturaleza de la cosa el que la historia de la música produzca una riqueza ilimitada de gradaciones que muestran esa relación suya con el mundo objetivo doblemente refigurado en el marco de una escala extendida entre la plena indeterminación (hacia afuera) y aquellas determinaciones cuyas fronteras internas hemos intentado mostrar en las anteriores reflexiones. Esa reorientación hacia una determinación —a lo sumo relativa— mediante la inclusión laboriosa de la palabra y el gesto en la música sería estéticamente imposible si significara, respecto de la música sola, un salto no mediado por nada. Pero no es así. Toda la serie de esas diferencias de la objetividad indeterminada no da de sí ninguna diferencia por lo que hace a la objetividad propia, de tonalidad puramente musical: las mismas leyes estéticas de la construcción musical —aunque sin duda sometidas a evolución y trasformaciones en la historia— dominan homogéneamente todo el campo. No hay pocos casos de objetividad indeterminada pero relativamente concretada en la música pura, sin texto, en los cuales se presenta claramente el parentesco de la estructura interna con los principios recién indicados. Me limitaré a aducir como ejemplo la *Faust-Symphonie* de Liszt; en este caso se arroja resueltamente por la borda toda la unitaria e intrincada dramaticidad del tema literario y se preserva al mismo tiempo musicalmente la esencia del contenido poético, condensando

los reflejos emocionales que desencadenan los personajes principales en retratos emotivos de Faust, Gretchen y Mephisto; la sucesión misma da una intensificación musical, cuyas consecuencias pesimistas quedan superadas por el coro final. Como también de este modo se abren paso hasta la luz, en la objetividad indeterminada, momentos importantes del contenido anímico subyacente a la obra, es claro que el problema no puede ser indiferente para la evolución de la música. Pero hay que entender al mismo tiempo el modo y la medida en que determina la estructura estética de las obras. Se sigue inmediatamente de las anteriores consideraciones que es imposible entender exclusivamnte desde ese punto de vista el estilo de un período, o de una personalidad artística, o de una fase de su obra. Parece a primera vista que la diferenciación en cuanto a la precisión de la objetividad indeterminada debería ser importante para la determinación del género dentro de la música; el autor no tiene competencia para decidir si es realmente así. Pero contra ese criterio puede decirse que la diferenciación aquí aludida abarca también obras musicales que no buscan vinculación alguna con la palabra ni con el gesto para expresar su objetividad indeterminada. Empezando por los títulos o denominaciones de algunas obras (Heroica, Pastoral, Apasionada, etc.), nombres que sin duda están pensados con seriedad artística para apuntar a alguna determinación específica de las emociones musicalmente refiguradas y conformadas, ese movimiento llega tan lejos que en el siglo XIX se constituye como tendencia o género especial (música de programa).

Pero también en este caso queda en pie el hecho de que el «programa» no puede suministrar base alguna para la estimación estética, del mismo modo que tampoco la iconografía puede darla para las artes plásticas (sin perjuicio de las diferencias de estos problemas en una y otras artes). En ambos casos la dicción estética de la obra tiene que ser clara, profunda, rica, original, articulada, etc., desde el punto de vista auditivo o visual, en ambos casos tiene que expresar de modo completo y maduro su sentido inmanente, con completa independencia de si ese sentido coincide con la significación dada en el programa o en la iconografía, así como del modo en que lo haga. Pero esta afirmación sólo es abstractamente verdadera. Ya en otros contextos hemos indicado que la temática dada iconográficamente —mediada concretamente por la peculiaridad de la misión histórico-social, por la personalidad del artista, etc.—, puede ejercer una importante influencia sobre los principios artís-

ticos de la composición y, por tanto, también sobre la comprensión puramente estética de la obra. Una situación análoga se tiene, mutatis mutandis, en la música. Ante todo porque, aunque sin duda era importante y necesario para reconocer adecuadamente las diversidades entre las artes el distinguir precisa y tajantemente entre la objetividad determinada y la indeterminada, el hecho es que ambas se encuentran inseparablemente unidas en la génesis y en el efecto de la obra. No hay duda de que todo lo que en la objetividad indeterminada se concreta más o menos como contenido, intensidad, orientación, etc., de los sentimientos musicalmente refigurados, desempeña un papel decisivo en la ejecución de la composición musical. Y como en ésta la objetividad indeterminada está siempre y en todas partes vinculada a la determinada —puesto que sólo en ella y por ella puede llegar a manifestarse—, ambas son escasamente separables desde un punto de vista estético concreto.

Una consideración puramente formalista de la música puede, sin duda, contemplar la objetividad indeterminada como irrelevante, como una consecuencia de meras y casuales asociaciones dadas en el oyente de la obra; pero eso sólo muestra que una concepción puramente psicológica de los procesos artísticos es sumamente problemática. Pues sólo desde un punto de vista psicológico-formal es el contenido emocional de la vivencia de la música una mera asociación «con ocasión» de la audición de la obra. La cuestión de si algo se desencadena de modo puramente casual o si penetra en el más profundo contenido de la obra, es empero, naturalmente, una cuestión de contenido. Ni siquiera las mayores divergencias de contenido en la interpretación de obras musicales importantes dan una prueba concluyente de ese nihilismo respecto del contenido formulable. Pues si se examina cuidadosamente la cuestión se apreciará que las divergencias no son en la música esencialmente más profundas ni más intensas que en las demás artes; piénsese, por ejemplo, en las diversas interpretaciones de las obras de Leonardo o Miguel Ángel, del Greco o de Rembrandt; hasta en la literatura, en la cual el contenido parece verbalmente fijado, la interpretación, por ejemplo, del *Hamlet* o del *Faust* no es, ciertamente, más unívoca ni más convergente que la de las composiciones de Bach, Mozart o Beethoven. Por otra parte, la esencia de todo efecto estético implica un cambio en el contenido de los actos receptivos. Como el «tua res agitur», constantemente reproducido, es un momento central, incluso un criterio importante de la vivacidad, de la preservación

sin caducidad de las obras de arte, resultan por principio inevitables las desviaciones en la formulación receptiva del contenido (y, por tanto, de las formas). La cuestión del progreso en la comprensión objetiva que así pueda lograrse, junto con la de los criterios del mismo, no pueden estudiarse sino en el análisis tipológico de los modos de comportamiento estético, por una parte, y en la sección histórico-materialista de la estética, por otra. La copertenencia —sin pérdida de separabilidad conceptual y práctico-receptiva— de la objetividad determinada y la indeterminada en la música tiene como consecuencia el que las alusiones auténticas, resueltas o vacilantes, al contenido emocional último de una obra puedan facilitar también su comprensión puramente estética; hay que acentuar en eso la palabra «pueda», pues toda exageración mecánica de tales alusiones o comentarios puede también producir una ignorancia del contenido propiamente dicho, del auténtico mundo de formas. Sólo un tacto instintivo o cultural y musicalmente educado puede decidir en cada caso acerca del grado de determinación en la aplicación de dichas alusiones, porque también el grado de determinación de la objetividad indeterminada puede ser muy diverso en las diversas obras (incluso de un mismo autor). Y así queda en pie el hecho de que toda objetividad indeterminada es indeterminada sólo de un cierto modo precisamente determinado en cada caso. Pero esa determinación no se da originariamente más que en la esfera de las puras emociones, aunque su contenido pueda abarcarlo todo, desde el sentimiento cósmico vivenciado hasta afectos o estados de ánimo particulares y personales; por eso, en la trasposición a lo verbal y conceptual, puede deformarse fácilmente en una supra-determinación falseadora del sentido o en una indeterminación falsamente exagerada. Pero no por ello es irracional aquella determinación originaria; la vivencia (y la proposición trasformada acerca de ella) puede acercársele tanto como en cualquier otro arte, y las ulteriores determinaciones dadas por los artistas —entre las cuales se cuentan también los programas— puede promover, como en cualquier otro arte, ese proceso de aproximación, dándole una orientación.

Con eso hemos rozado el problema, tan frecuentemente debatido en los últimos tiempos, de si tiene sentido hablar del realismo y sus negaciones a propósito de la música. La cuestión se confunde frecuentemente a causa de una aplicación, falsa y ajena a la música, del concepto de realismo. Y no nos referimos siquiera a aquellos

que buscan en la refiguración inmediata —«vitalmente verdadera» o «ajena a la vida»— de fenómenos singulares un criterio del realismo musical. No hay ninguna duda de que la naturaleza de la música no tiene nada que ver con una tal «semejanza» o «desemejanza» de sus detalles. Más importantes son los intentos que, como en algunos sectarios defensores del realismo socialista, tienden a levantar la llamada idea básica de una obra a una generalidad conceptual y a hallar en la verdad o la falsedad de dicha idea el criterio del realismo musical. Por ese camino la objetividad indeterminada de la música se somete a una versión intelectual inadmisible y deformadora. Pues aunque sin duda es posible, y hasta necesario, formular también conceptualmente el contenido de la objetividad indeterminada, no es menos seguro que esa generalización, si quiere ser fiel a su objeto, ha de mantenerse dentro de límites claros; eso se aplica a todas las artes, pero sobre todo a la música, en la cual, como se ha mostrado, tiene lugar ya en la objetividad determinada un rebajamiento, una superación de lo general mucho más completa, por ejemplo, que en la dación de forma propia del arte de la palabra. Por eso la posterior generalización intelectual puede perderse fácilmente por terrenos que no tienen ya conexión alguna, o la tienen apenas, con la música concreta que pretenden explicar; ello ocurrirá, como es natural, tanto más intensamente cuanto menos se base la generalización en la obra misma, cuanto más apele, en su lugar, a manifestaciones sueltas del compositor. Como esas tendencias no se reducen, ni mucho menos, a las de los sectarios antes aludidos, aduciremos algunas frases de Adorno acerca de Bartók. Parte Adorno de ciertas manifestaciones del artista acerca de su vinculación con el arte popular; declara luego su asombro ante ellas, por tratarse de un hombre que, «como persona, se resistió inconmoviblemente a todas las tentaciones nacionalistas». El arraigo en el arte popular se concibe así tan abstractamente que está a un paso de fundirse con el concepto fascista de «Pueblo» o «Nación»; y de ello «deduce» Adorno el abandono de la vanguardia musical por parte de Bartók.[1] Se comprende ciertamente que ante tales interpretaciones abstractas de la objetividad indeterminada los formalistas reaccionen negando a dicha objetividad todo contenido conceptualmente captable; pero el que esas reacciones se com-

1. TH. W. ADORNO, *Dissonanzen* [Disonancias], Göttingen 1956, págs. 105 s.

prendan psicológicamente no les da, desde luego, corrección objetiva alguna.

Frente a todas esas falsas orientaciones teóricas hay que buscar, también en la música, un tertium datur. No es en principio nada difícil hallarlo, partiendo de la forma; lo cual, empero, no significa —ni aquí ni en lo que sigue— que su concreta realización sea también fácil. La mera existencia de los elementos sonoros de la música, desde la entonación y la melodía hasta los más complicados problemas de la armonización, apunta a la superficialidad o la profundidad, la amplia anchura o la inválida estrechez de los sentimientos que entran en la mímesis dúplice de la música como reflejos de reflejos de los acontecimientos del mundo externo y el mundo interno. Si ya a ese nivel el análisis correcto de una obra musical consiste en una ininterrumpida mutación recíproca de contenido y forma, tal es el caso aún más integralmente cuando se considera la obra en su totalidad. Ninguna interpretación de la objetividad indeterminada puede ser fecunda y acertada, si su fundamento inconmovible no es la inseparable intrincación de la objetividad indeterminada, el crecimiento orgánico necesario de la primera a partir de la segunda. Para aclarar metodológicamente esas ideas —obvias en sí— mediante un ejemplo, apelaremos a las palabras finales de Serenus Zeitblom sobre el «Apocalipsis» de Adrian Leverkühn en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann: «Toda la obra está dominada por la paradoja (si paradoja es) de que la disonancia es expresión de todo lo alto, serio, piadoso, espiritual, mientras que lo armónico y tonal se reserva para el mundo infernal, que es en este contexto un mundo de la trivialidad y del lugar común». Si aplicamos esos métodos a la comprensión de Bartók, el contenido básico de su objetividad indeterminada, en el sentido antes dicho, es claramente la lucha de lo humano contra la fuerza superior de lo antihumano en el período del nacimiento y la llegada del fascismo al poder. Y es fácil ver que la fuerza viva de Bartók es precisamente su vinculación con el pueblo, fuerza que puede exacerbarse hasta una contraposición entre naturaleza e innaturaleza. Pero esa lucha no puede llevarse, como hace Adorno, hasta una conceptualidad abstracta, para inferir luego de ella relaciones con la política cotidiana. En la *Cantata profana,* en la cual se hace forma de un modo trágico y paradójico la más profunda desesperación de Bartók, se tiene sin duda una ocasión fácil y barata para inferior consecuencias precipitadas y abstractas acerca de la relación del artista con el

pueblo y la naturaleza; pero la música misma, aun sin negar las palabras, dice aquí cosas más profundas y más sabias. El canto, en el cual los hijos convertidos en ciervos rechazan violentamente la invocación al regreso, hacia el padre y la madre, hacia la vida de los hombres, hace resonar musicalmente en ese No a la existencia del hombre actual una vox humana más auténtica que la que se oye en el lamento de los padres. Aquí se aprecia artísticamente la contraposición entre Bartók y el moderno arte a la Leverkühn, junto con la apelación al pueblo y a la naturaleza que subyace a su creación. (El que el autor no sea aquí capaz de concretar su relación con esa objetividad inmediata al mismo nivel en que lo consigue Thomas Mann, caracteriza sólo sus limitaciones personales, y no debe oscurecer el problema mismo.)

Así pues, cuanto más rigurosa es la exigencia de entender la música partiendo de la peculiaridad específica de su objetividad determinada e indeterminada y sin salirse de ella, tanto más emparentados resultan los criterios de un realismo en la música con los que valen en las demás artes. Pues tampoco las artes que reproducen con inmediatez artística la objetividad inmediata del mundo externo se orientan —precisamente desde el punto de vista del realismo estético— a una simple reproducción, ni menos a una reproducción fotográfica, sino a dar significación sensible a la coincidencia de la apariencia y la esencia en el fenómeno que así se hace, a la vez, próximo a la vida y lejano de ella, en la nueva inmediatez del medio homogéneo de cada caso. El acceso formal a la música, primero que hemos considerado, es una realización específica de ese principio. Aún más claramente se aprecia esa conexión en la estructura, en la naturaleza del contenido evocado por la concreta totalidad de cada obra. El realismo de su carácter se decide a tenor de la profundidad y el acierto, la amplitud y la autenticidad con que es capaz de reproducir y suscitar los problemas del instante personal e histórico de su génesis según la perspectiva de su significación duradera en la evolución de la humanidad. Como es natural, todos los momentos concretos por los cuales esos principios se revelan en las diversas artes y, en última instancia, también en las diversas obras de arte singulares, son muy diversos unos de otros estructuralmente y por la cualidad del contenido. Pero precisamente en esas diferencias se impone la unidad estética de los principios últimos, de acuerdo con el pluralismo, varias veces indicado, de la esfera estética. Y en este sentido, contradiciendo enér-

gicamente concepciones muy difundidas, puede hablarse con toda justificación de realismo en música.

Nos parece importante subrayar en estas cuestiones la convergencia de la música con las demás artes. Precisamente al hacerlo así puede destacar más claramente su específica naturaleza esencial. No se trata por ello de ponerla, como hacen Nietzsche y Schopenhauer, en una exagerada contraposición con las demás artes. La aclaración buscada nos parece sobre todo necesaria respecto del efecto de la música, de su lugar en la vida de los hombres. Al tratar en general la doctrina del reflejo hemos aludido a la catarsis como categoría general del efecto artístico. Al atender de nuevo a esta cuestión dentro del campo específico de la música nos encontramos en el terreno de las mejores y más antiguas tradiciones; pues Platón y Aristóteles han tratado muy detalladamente esa significación ética y pedagógico-social de la música, subrayando su efecto catártico —precisamente en nuestro sentido ampliado—, tanto como el de la tragedia, por ejemplo. En su concepción más general la catarsis significa, pues, que un fenómeno o un grupo de fenómenos refigurados, preservando su íntima verdad vital, crecen por encima del nivel alcanzable en la vida cotidiana. Esta elevación, facilitada por la mímesis estética, por encima de lo normalmente accesible, está enlazada con la consciencia de que se trata a pesar de todo sólo de un cumplimiento extremo de posibilidades humanas perfectamente determinadas, y no del juego charlatanesco de una «salvación» en cualquier trascendencia. La catarsis consiste precisamente en que el hombre confirme lo esencial de su propia vida, precisamente por el hecho de verla en un espejo que le conmueve, que le avergüenza por su grandeza, que le muestra la fragmentariedad, la insuficiencia, la incapacidad de cumplimiento que tiene su propia existencia normal. La catarsis es la vivencia de la realidad propia de la vida humana, cuya comparación con la realidad de la cotidianidad en el efecto de la obra produce una purificación de las pasiones que muta en ética ya en el Después de la obra.

La música se distingue de las demás artes, también en cuanto a la catarsis, por el hecho de que en ella no se trata de que la interacción de los mundos externo e interno del hombre, o sus conflictos o catástrofes objetivamente refigurados, desencadenen esa conmoción liberadora, sino que la mímesis de la mímesis que obra en este arte, sin una referencia manifiesta a los hechos de la vida, posibilita subjetivamente un despliegue vivencial, sin ella imposible, de

las emociones. La comparación, que va haciéndose consciente en el Después, mientras que en la vivencia de la obra era inmanente, se orienta por tanto exclusivamente a la interioridad del hombre. Esa interioridad se realiza o cumple entonces de un modo imprevisible, inimaginablemente intensificado; su vivencialidad contrasta con la interioridad propia de la vida normal del hombre. Precisamente por eso la liberación, la conmoción, es más vehemente y más profunda que en otros efectos catárticos; el verse arrastrado por el nuevo mundo y el entregarse a él puede ser mucho más absoluto que en cualquier otro caso catártico. Precisamente por eso es también mucho más difícil el paso al Después. Como se vive algo que no es vivenciable en otros campos —y no sólo una intensificación de vivencias débiles y dispersas en la vida común, como ocurre en las demás artes—, la «aplicación» a la vida, la mutación de la catarsis estética en sus consecuencias éticas, en las de la conducta, es mucho más difícil. Hemos tratado ya este complejo problemático al estudiar la catarsis en general. Esta multivocidad de la catarsis no es fruto de inhibiciones contrapuestas, sino de una cierta falta de orientación de las emociones mismas, sin fundamento unívoco en el mundo de los objetos, con su intención que apunta a objetos meramente indeterminados.

La reflexión sobre la música en los siglos XIX y XX refleja claramente esta problemática de la catarsis musical. Así se entienden el entusiasmo acrítico e ilimitado de Schopenhauer, la oscilación entre atracción irresistible y profunda desconfianza, tal como aparece en Kierkegaard o en Nietzsche. Importantes escritores del siglo XX, muy relacionados con la música, expresan a veces muy plásticamente esa ambigüedad de la catarsis musical. La novela fáustica de Thomas Mann gira esencialmente alrededor de este problema, y aunque en última instancia ilumina la problemática trágica de todo el arte de la época, no es ciertamente casual que la música sea el representante de esa profunda escisión. En uno de sus discursos a Alemania ha escrito Thomas Mann: «La música es un terreno demoníaco; Soren Kierkegaard, un gran cristiano, lo ha mostrado del modo más convincente en su artículo doloroso y entusiasta sobre el *Don Juan* de Mozart. La música es arte cristiano con signo negativo delante. Es al mismo tiempo orden calculadísimo y contrarrazón

1. THOMAS MANN, *Deutschland und die Deutschen, Werke, cit.*, XII, pág. 559.

caótica, rica en gestos de encanto y conjuro, número mágico, el arte más alejado de la realidad y, al mismo tiempo, el más apasionado, abstracto y místico».[1] Y Hermann Hesse hace decir al protagonista de la novela *El lobo estepario*: «Nosotros, los espirituales, en vez de defendernos virilmente y obedecer al espíritu, al Logos, a la Palabra, y hacer que sea oído, soñamos todos con un lenguaje sin palabras que diga lo indecible y represente lo que no tiene forma. En vez de tocar el instrumento del espíritu con la mayor fidelidad y la mayor honradez posibles, el alemán espiritual ha conspirado siempre contra la palabra y contra la razón, y ha coqueteado con la música». Es claro que consideraciones tales han sido provocadas por los acontecimientos histórico-sociales, especialmente los de Alemania; pero no es casual su directa referencia a la música; ella expresa la particular problemática de la catarsis musical en una época que plantea, por una parte, las mayores exigencias de claridad al hombre de comportamiento moral, mientras lleva, por otra, a su punto más alto la fascinación de la indeterminación de la música.

En las observaciones de Platón y Aristóteles se encuentran —pese a toda la diversidad de sus concepciones— las primeras premoniciones de una tal problemática; sus aceptaciones y sus recusaciones están en gran medida determinadas por la cuestión de los sentimientos éticos y las actitudes morales reflejadas por la música y suscitadas así en el oyente. La música moderna, con su inconmensurable ampliación extensiva e intensiva del ámbito de las emociones —lo cual es obviamente ante todo expresión artística de una evolución de la vida social— convierte esas emociones, en medida antes inimaginable, en instrumento de la vida individual y de la vida privada. Pero aquí no podemos describir ni compendiadamente esa evolución misma, que aporta momentos radicalmente nuevos respecto de la Antigüedad y la Edad Media. Sólo nos interesan aquí sus consecuencias para la música. El hombre privado, el individuo como tal, tiene una fisionomía doble objetiva-social, y por tanto también como sujeto de la música: por una parte, en su destino se expresa el destino de la época, la decadencia de las viejas comunidades de eficacia inmediata, mediado por las cuales el individuo humano, miembro suyo, participaba en la vida de la sociedad. Por otra parte, el hombre ahora privado vive su vida en una aparente independencia respecto del destino de la generalidad: sus ideas, sus hechos, sus emociones no parecen levantarse por encima de esa

existencia privada, ni rebasar su círculo. Tras largas preparaciones en el ser y la consciencia de los hombres, las revoluciones del siglo XVIII han consumado en cada individuo una tajante división entre hombre y ciudadano. El joven Marx ha mostrado acertadamente que en las declaraciones de derechos humanos del período revolucionario «el hombre» significa en última instancia el burgués, el hombre de la producción capitalista, de la sociedad burguesa. «El derecho humano a la libertad no se basa así en la vinculación del hombre. Es el *derecho* de ese aislamiento, el derecho del individuo *limitado*, limitado a sí mismo.» [1]

La liberación del mundo emocional del hombre en la música, su despliegue vital ilimitado y consumado, tiene por tanto que manifestarse de forma dúplice. Puede liberar todas las emociones, llevarlas hasta sus últimas consecuencias, nacidas de la problemática, cada vez más profunda y más trágica, de la vida en la sociedad capitalista, y que la vida misma obstaculiza, inhibe, deforma, etc., en esa formación, y puede así hacer vivenciable a ese nivel, y precisamente en su consumación homogeneizada, musicalmente depurada, la profunda, aunque oculta, vinculación de esas emociones, condenadas al aislamiento, con la vida, con la evolución, con las luchas, las esperanzas, la desesperación y las perspectivas del género humano. Ésta es la peculiar catarsis, jamás antes presente con tal intensidad, que es capaz de desencadenar la música moderna. Pero de esa misma situación social y de sus efectos sobre la música se sigue también la posibilidad de otro tipo contrapuesto de liberación de las emociones. Como el individuo privado, a consecuencia de su inmediato aislamiento, se encuentra hundido en lo privado —precisamente desde el punto de vista de lo emocional—, el acto de liberación, el despliegue vivencial de la vida interior, puede hacer irrumpir precisamente esa particularidad. Los sugestivos medios de la música, su concentración del medio homogéneo en una intensidad para-sí, pueden evocar también una explicitación, una liberación de la mera particularidad autosuficiente. Y así se produce precisamente lo contrario de la catarsis: una reconciliación, difícil de conseguir en otros casos, de la individualidad particular consigo misma, por medio de la sublimación musical formal —y sólo formal— de lo emotivo, por medio de una eliminación de todo mundo externo perturbador, por medio de una sugestiva fijación y nivela-

1. MARX, *Die Judenfrage* [La cuestión judía], *Werke, cit.*, I, I, pág. 594.

ción de las emociones al nivel de una particularidad baja y de término medio.

Es obvio que esa contraposición ha surgido en la vida, y que en la música cobra simplemente su expresión más clara y más intensa. La encrucijada en que estamos pensando se encuentra ya formulada dramática y moralmente en el *Peer Gynt* de Ibsen, con el mandamiento moral dirigido a los hombres «Sé tú mismo», contrapuesto al «imperativo categórico» de los *trolls*: «Bástete Troll». Podemos prescindir aquí de las reservas que habría que hacer a esa formulación, fruto de las ilusiones individualistas de Ibsen; el símbolo del troll o duende como contrapolo del hombre puede documentarse a placer tomando documentos de la vanguardia literaria actual. Por lo que hace a la música misma podemos observar con la mayor claridad, desde la música romántica hasta hoy, lo particular, desde la catarsis hasta la autosuficiencia de la vida emocional accidentalmente dada en cada caso, de la alta autoconsciencia hasta un autoolvido subalterno y embriagado. (Como la evolución ideológica procede en el socialismo —especialmente por lo que hace al ámbito de la vida interior humana— mucho más lentamente de lo que creen los impacientes decretos de los sectarios, y como la deformación de la concepción marxista-leninista del mundo en el período estalinista y la disminución de la influencia real de esa concepción en los hombres han hecho aun más lenta aquella evolución, la música producida en el mundo socialista muestra aún el mismo dualismo, aunque con variaciones de contenido, como es natural. La oposición al estalinismo en el revisionismo, intelectualmente inmadura y muy poco pensada, acarrea frecuentemente una recepción de los peores fenómenos de la música del mundo capitalista; baste pensar en la moda del rock-and-roll en muchas sociedades socialistas.)

Como es natural, todo este complejo problemático no puede estudiarse aquí más que en el terreno de los principios estéticos. Es tarea de los especialistas el mostrar las transiciones en los medios expresivos mismos, por ejemplo, el modo como las melodías, los acordes, las armonías, etc., pasan de un terreno a otro y cobran en el nuevo mundo circundante una significación que a menudo es diametralmente opuesta. En la última sección de este capítulo, en la cual se estudia la categoría de lo agradable en su relación con lo estético, trataremos algunas cuestiones de principio de dichos antagonismos y transiciones. Aquí, y como conclusión de estas consideraciones, interesa sólo la conexión entre el carácter creador de

«mundo» del arte y la superación de la particularidad del sujeto. Ya hemos tratado esta cuestión en un sentido general; bastará pues con concretarla brevemente en el sentido de los problemas específicos de la música. El hecho indiscutible de que toda auténtica obra de arte musical crea un «mundo», es el fundamento estético más profundo de la recusación de todo punto de vista formalista y de la recusación de aquellas teorías que ven en la vivencia musical una fusión casi mística del oyente con lo oído. El profundo efecto de la música consiste precisamente en que introduce al receptor en su «mundo», le hace vivir en él y vivenciarlo, pero, pese a la penetración más profunda, pese a la más vehemente liberación de las emociones, construye ese mundo siempre como diverso del yo del receptor, como un mundo distinto de él y significativo para él precisamente gracias a esa diversidad específica. La obra de arte musical recibe de fuentes de contenido el carácter de «mundo» para-sí: de la madura totalidad de las emociones que se revelan en ella. Sólo cuando esas emociones son, vistas humanamente, cosa esencial, sólo cuando son capaces de desplegar a su vez hasta las últimas consecuencias, las emociones que ellas mismas desencadenan, sólo entonces puede surgir un «mundo» en el sentido del arte. La consecuencia, la originalidad, la audacia, la cerrazón, etc., de la dación de forma surgen de la lucha del artista por expresar adecuadamente en su peculiaridad esa amplia ordenación.

La cuestión de cuáles son las emociones que promueven y soportan el que nazca de ellas un «mundo» es un problema ante todo histórico-social. Las viejas canciones y danzas populares, etc., que reflejan y expresan un mundo emocional sumamente limitado extensiva e intensivamente, pueden dar forma musical a totalidades maduras o logradas porque la realidad que refiguran era —tendencialmente— una comunidad humana, a pesar de toda su estrechez, una comunidad en la cual se luchaba con problemas esenciales de la vida humana. En cambio, cuando el «modelo» de las emociones musicalmente refiguradas queda preso en la particularidad del hombre cotidiano y esa música se limita a llevar la interna insuficiencia, la interna fragmentariedad de ese hombre a un redondeo «conciliador» aparente y formal, la mímesis de esa mímesis no puede nunca llegar a crear un «mundo», no puede, por tanto, cobrar nunca una auténtica forma artística. Una música así puede recoger las tradiciones más confirmadas o las innovaciones más audaces en su dación de forma: a pesar de ello, la trivialidad de lo meramente

particular lo arrastrará todo hacia abajo, hasta la grosería o la vulgaridad del gusto. Esta prioridad del contenido humano, esa determinación de la forma como expresión del contenido concreto de cada caso y de su particularidad, no es exclusiva de la música, sino que ésta la comparte con todas las demás artes. Pero precisamente por la interioridad de dicho contenido, su forma es especialmente sensible a la autenticidad o la inautenticidad de su sustancia interna. Esa sensibilidad comprende ante todo, como es natural, el ámbito de la forma musical, la cual, desde este punto de vista y pese a toda su exactitud «matemática», se manifiesta como mímesis de la sustancia más sutil, de la interioridad humana tal como es para-sí, y reacciona por tanto hipersensitivamente a los problemas de la autenticidad. Su naturaleza exacta no se encuentra en contradicción con ello; pues en ningún otro arte es posible trazar la línea divisoria entre lo auténtico y lo inauténtico con criterios técnicos artísticos tan exactamente como en la música.

II *Arquitectura*

La arquitectura es el otro arte, además de la música, que, siendo «creador de mundo», no tiene como vehículo de la evocación mimética la realidad objetiva inmediatamente dada en su real coseidad. (Es claro que en el presente planteamiento la ornamentística, arte «sin mundo», antes detalladamente estudiada, queda fuera de consideración.) Por eso es muy comprensible —aunque objetivamente *insostenible, como en seguida se mostrará— que la estética especu*lativa haya acentuado tanto el paralelismo entre la música y la arquitectura. La formulación más influyente de este punto de vista se encuentra en Schelling; sus influencias idealistas pueden observarse en Goethe, y a veces hasta en Hegel. El punto de partida de Schelling es su concepción básica filosófico-natural, según la cual las artes se dividen en una serie real —música, pintura y escultura— y una serie ideal, la poesía en su triple división en lírica, épica y dramática; la arquitectura se describe como parte del arte plástico, de la escultura.[1] La comunidad con la música se deduce de su esencia «inorgánica»; de este modo la arquitectura se concibe como una «música cuajada». Y del mismo modo que esa frase no es más que

1. SCHELLING, *Werke, cit.*, I, V, págs. 488 ss.

agudo *aperçu*, así también sus concreciones son meras metáforas (ni siquiera analogías), por ejemplo: columnas dóricas-ritmo, columnas jónicas-armonía, columnas corintias-melodía.[2] Una crítica de esas comparaciones sin base es del todo innecesaria. El único principio algo concreto que se deduce de ese planteamiento es la llamada estructura matemática de ambas artes. Ya hemos estudiado antes el papel de la matemática en la música. En lo que sigue diremos algo acerca de su importancia en la arquitectura, en la cual se añade a lo matemático lo geométrico y también y sobre todo lo físico. La idea básica que les subyace tiene muchas consecuencias. Se trata de una limitación de la arquitectura a principios de filosofía natural. Pues es claro que con eso Schelling apunta a la gran contraposición de la filosofía idealista especulativa, la contraposición entre naturaleza y espíritu, y que todas las artes cuyo medio homogéneo no es el «puramente ideal» de la palabra han de tener una fundamentación filosófico-natural. En el caso del Schelling de la filosofía de la identidad, esa conclusión no tiene aún ningún sentido peyorativo. De todos modos, ella suscita en toda concepción idealista del mundo, y por necesidad, una ordenación jerárquica en la cual las artes «ideales» se ven atribuir a priori la excelencia espiritual y estética.

Esta concepción filosófico-natural de la arquitectura tiene ante todo la consecuencia de que su relación con el hombre, con la vida humana, se disuelve o se relaja al menos considerablemente. Schelling, por lo menos, parte de lo orgánico como principio básico también de las artes «naturales», y reconduce la arquitectura a una «ley» según la cual «también el organismo se reduce en la naturaleza a la producción de lo inorgánico». Y de este modo la arquitectura se pone en conexión con los llamados «impulsos artísticos» de los animales.[2] Schopenhauer, que concluye el sistema de las artes según principios muy diversos, ve en la arquitectura la objetivación «de aquellas ideas que constituyen los niveles inferiores de la objetivación de la voluntad». Desde el punto de vista de la concreción, es claro que con eso se acerca mucho más que Schelling a un aspecto esencial de la arquitectura, pues su orientación le lleva a precisar esa idea del modo siguiente: «pues el peso, la cohesión, la rigidez, la dureza, propiedades generales de la piedra, son las pri-

1. *Ibid.*, págs. 591 s., 593.
2. *Ibid.*, pág. 573.

meras, las más simples y ciegas manifestaciones de la voluntad, el bajo profundo de la naturaleza; y junto a ellas está la luz, que les es en muchas cosas lo contrapuesto».[1] Con ello Schopenhauer pone, aún más resueltamente que Schelling, la arquitectura en el nivel más bajo de la jerarquía de las artes; se produce una ordenación jerárquica por la materia o el contenido de las artes desde la naturaleza inorgánica hasta el hombre, y en ella la arquitectura queda, inevitablemente, en el escalón inferior: Pero, dada la extrema valoración de la naturaleza de la música por Schopenhauer, el filósofo elimina con ello la comparación schellingiana de las dos artes. No obstante, la vinculación de la naturaleza estética de la arquitectura con el carácter inorgánico de su material típico, con una parte de la legalidad activa en ella (sobre cuya correcta estimación hablaremos detalladamente más adelante), influye aún en la estética hegeliana.

Dado el carácter histórico de la estética de Hegel, la arquitectura se convierte, por ese fondo estimativo, en el arte primitivo; la arquitectura es, según Hegel, el arte que hay que «tratar como primero según la *existencia*»; la arquitectura «ha conseguido su primer desarrollo antes... que la escultura o la pintura y que la música».[2] Como siempre en el pensamiento de Hegel, esas tesis mezclan teorías verdaderas y falsas acerca de la historia del arte. Sin duda tiene razón cuando rechaza una derivación directa, adialécticamente evolucionista, de la arquitectura a partir de comienzos primitivos artísticamente neutrales, y cuando subraya enérgicamente el carácter abstracto de dichos supuestos elementos. Pero esa acertada tendencia queda dúplicemente inhibida por sus prejuicios idealistas. Ante todo, los hechos de la evolución histórica real contradicen la teoría hegeliana que pone la arquitectura en los comienzos de la actividad artística de los hombres. Cierto que en la época de redacción de la *Estética* hegeliana esos hechos eran muy poco conocidos o no lo eran en absoluto. Era desconocida la pintura rupestre, que nos muestra una cultura pictórica de gran valor, aunque unilateral y problemática sin duda, pero en una época, ciertamente, para la cual no puede hablarse ni siquiera de construcciones preartísticas; eran desconocidos los cantos del trabajo, las danzas mágicas, la ornamentística, etc. Pero el error de Hegel no se sigue simple y directa-

1. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, *cit.*, I, § 43.
2. HEGEL, *Ästhetik*, *Werke*, *cit.*, X, II, págs. 265 y 267.

mente de la ignorancia de tales hechos, sino, sobre todo, de la concepción de conjunto idealista y jerárquica de su sistema. Su actitud crítica respecto de los comienzos del arte —cuya justificación frente a la tesis de un simple desarrollo de hechos fisiológicos o antropológicos hasta convertirse en arte hemos reconocido ya— tiene, sin duda, un contenido específicamente idealista: la inmutabilidad (y, por tanto, ahistoricidad) de las ideas estéticas, las cuales no conocen en última instancia sino gradaciones en el seno de la aproximación a su realización más plena, y no pueden poseer ninguna génesis real, ninguna historia auténtica. La idea estética, igual la idea del arte en general que las de las diversas artes, nace, según Hegel, del despliegue dialéctico de la idea misma, y no de la dialéctica real de la historia. Está pues ya —como idea— consumada y completa en sus primerísimas manifestaciones, y contiene ya todas sus determinaciones primigenias; aunque —según la conocida concepción hegeliana general de la historia— de una forma meramente abstracta, de tal modo que la evolución posterior tiene que consistir exclusivamente en trasformar en concreto y explícito lo que ya existe abstracta e implícitamente.

Con eso se imposibilita ante todo un reconocimiento de la real génesis histórica de las diversas artes; como ya antes, en otros contextos, nos hemos ocupado de esta cuestión crítica, podemos renunciar aquí a su tratamiento detallado. Más importante es —especialmente para el problema de la arquitectura— que la presencia definitiva de su idea estética desde el principio, aunque sea de modo abstracto e implícito, tiene que suministrar necesariamente criterios falsos para la estimación del comienzo mismo y de las etapas posteriores. Esto es: el sujeto que emite el juicio tiene constantemente ante la vista la idea estética según su despliegue alcanzado hasta el momento, y como esa idea se considera permanentemente «presente» en la consideración de los estadios anteriores, el contenido y la forma de esos tipos anteriores de conformación no se conciben —aunque se pretenda hacerlo— partiendo de sus propios presupuestos, sino que muchas de sus específicas peculiaridades aparecen como realizaciones «imperfectas» de un principio que históricamente no cobró vida sino mucho más tarde. Pero esta deformación especulativa de la peculiaridad histórica no es en modo alguno una especialidad de Hegel; ella expresa más bien —en una contraposición inconsciente con sus propias tendencias, a menudo auténticamente históricas— una tendencia general del idealismo

fisiológico. Incluso en autores como Riegl o Worringer, que no se encuentran en relación directa con Hegel, pueden encontrarse siempre esos prejuicios que deforman los hechos históricos particulares. En el caso de Hegel esa tendencia da de sí una dialéctica para la periodización de la arquitectura, la cual, como tantas veces en su pensamiento, se funda en una contradictoriedad acertadamente captada, para violentar luego en su ejecución concreta los fenómenos reales. Hegel parte de la acertada afirmación de que la arquitectura es al mismo tiempo un medio para la realización de finalidades extraartísticas y un arte pleno en sí misma. De acuerdo con esa concepción, su dialéctica de la historia de la arquitectura tiene el siguiente ritmo: la independencia (Egipto); el servicio, como entorno, como demora del servicio divino (Hélade); y finalmente la unidad de esa contradicción (gótico). El mero hecho de que no aparezcan en esa estructura dialéctica la arquitectura del Renacimiento ni la del Barroco indica ya claramente el formalismo especulativo de la contradictoriedad así estatuida. Pues sin duda es verdad que sus tres grandes períodos del arte (simbólico, clásico, romántico) no llegan, rigurosamente tomados, sino hasta la Edad Media, y que la Edad Moderna es para Hegel una época en la cual el concepto (filosofía) sustituye a la intuición (arte) y a la representación (religión) en el dominio de la vida humana; pero por lo que hace a la música, la arquitectura y, sobre todo, la literatura, Hegel, bajo la presión de los hechos, no se atiene a su esquema sistemático, hasta el punto de que el tratamiento detallado de la poesía llega hasta Goethe y Shakespeare. En cambio, en el caso de la arquitectura la exposición se interrumpe bruscamente en el gótico, signo de que la pseudosíntesis de esa contradictoriedad hegeliana ha agotado totalmente sus posibilidades internas.

Es claro en todo ello que los elementos de esa contradictoriedad —considerados abstracta y generalmente— dan con un problema central de la arquitectura. La contradicción y la unidad de las contradicciones en la dialéctica de la finalidad «externa», extra-artística, y la finalidad puramente estética es ciertamente un problema central de la arquitectura. El que Hegel no llegue aquí más que a un planteamiento abstracto tiene dos razones, relacionadas ambas con la estructura idealista y jerárquica de su estética. En primer lugar, Hegel exagera idealísticamente la «independencia» de las demás artes, y subestima teoréticamente la misión social que determina su forma y su contenido. Si los dos elementos se ponen en una propor-

ción correcta —como intentamos hacerlo aquí—, esas contradicciones y su unidad aparecen en la arquitectura como caso extremo de la realización artística de la misión social. El salto cualitativo consiste en que un edificio consigue realizar esa función totalmente sin rozar siquiera con sus formas el mundo de lo estético, mientras que en las demás artes, si no se satisfacen las normas estéticas, no puede tenerse una tal neutralidad del ser. Sin duda es posible que una obra literaria, una pieza musical, un cuadro, etc., realicen su función social aun sin poseer valor artístico. Pero entonces se tiene una aparición abierta en la obra misma de la contradictoriedad implícita en este contexto; podemos tomar como ejemplos *La cabaña del Tío Tom* o *¡Abajo las Armas!*, novelas mediocres o malas que han promovido con éxito una importante tarea social. En cambio, la casa de alquiler de la antigua Roma no era un objeto estéticamente malo, sino que se encontraba simplemente fuera del ámbito de la estética. Esta posibilidad, cuyos fundamentos y cuyas consecuencias de sentido estético analizaremos luego detalladamente, indica el salto cualitativo; pero a pesar de todo no es más que una agudización extrema de la determinación estética general «desde fuera»: esto es lo que no ha tenido en cuenta Hegel.

En segundo lugar, Hegel pasa totalmente por alto los problemas estéticos básicos de la arquitectura, precisamente en el punto en el cual la finalidad extra-estética ha de mutar en estética. Su punto de partida más general es sin duda acertado. La tarea estética de la arquitectura consiste según Hegel en «elaborar la naturaleza inorgánica externa de tal modo que ésta se convierta en un mundo externo emparentado, según arte, con el Espíritu».[1] Pero ese principio se concreta luego en el sentido de que la vocación de la arquitectura consiste en «reconstruir la naturaleza externa, para el Espíritu ya existente en sí, para el hombre o para las imágenes de sus dioses, objetivamente conformadas y puestas por él, como un receptáculo creado por el arte, a partir del Espíritu mismo, en la belleza».[2] Y en esta concreción no sólo se estrecha su tarea al servicio de la religión, sino que la arquitectura se convierte en un mero marco, en un mero «receptáculo» de las imágenes divinas, del arte que adecuadamente las expresa, o sea, de la escultura. La determinación, ya ambigua en sí, de la arquitectura como «escultura inor-

1. *Ibid.*, I, pág. 108.
2. *Ibid.*, II, pág. 269.

gánica» se convierte en momento parcial de una sistematización idealístico-jerárquica de las artes, en la cual se pierde precisamente lo específicamente estético de la arquitectura; pues —como expone inequívocamente Hegel ya en su estudio del período clásico— su papel es meramente servil, «mientras que la escultura tiene la misión de dar forma a lo propiamente interior».[1] De este modo se conciertan en una estrecha dependencia todas las erróneas posiciones de Hegel en esta problemática: la concepción de la arquitectura como arte de los comienzos humanos, la dialéctica histórica de su evolución, la dialéctica estética de la relación de su esencia con la tarea social que determina su realización con los problemas propiamente estéticos. Subyace a todas esas posiciones la ignorancia del problema estético central de la arquitectura: la creación de espacio. Aunque, con la idea de receptáculo, Hegel piensa en una tarea de «abarcar» o abrazar, piensa sólo en un espacio en sentido abstracto-intelectual, o, a lo sumo, en un espacio en el sentido de la vida cotidiana; Hegel no roza siquiera los problemas propiamente estéticos que se presentan con la creación de un espacio peculiar, con la intención de orientar la propia vivencialidad.

Pero como en ese punto se encuentra precisamente el problema estético central de la arquitectura, se comprende que las reflexiones, a menudo agudísimas y parcialmente correctas, que expone el filósofo degeneren en construcciones vacías. Era inevitable una polémica con esas concepciones no sólo porque tienen aún hoy numerosos partidarios, ni tampoco sólo porque, como ya se ha indicado, algunas de esas concepciones, aun sin arraigar en la dialéctica, siguen teniendo una cierta vida inconsciente, sino, sobre todo, porque para la comprensión filosófica de la conformación arquitectónica del espacio es imprescindible conseguir una comprensión, por general que sea, de su génesis: entender que la realidad y la vivencialidad de un espacio arquitectónico (estético) no han podido producirse sino muy lentamente; que su existencia y su eficacia —y hasta la necesidad de ellas— no están dadas en modo alguno con la mera naturaleza fisiológica y antropológica del hombre. Dicho brevemente: también aquí se trata del hecho de que lo estético nace paso a paso en el curso de la evolución de la humanidad, y no es una relación con el mundo nacida simultáneamente con el ser-hombre. Así pues, el hecho de que la arquitectura no se encuentre en el

1. *Ibid.*, pág. 294.

comienzo de la evolución artística es para la estética mucho más que un mero asunto factual. La cuestión fáctica, por lo demás, está resuelta hace mucho tiempo por la arqueología y la etnografía en el sentido de nuestra concepción. Lo único que nos interesa ahora es inferir de ese hecho ya indiscutible las correspondientes consecuencias filosóficas para la estética, especialmente para la estética de la arquitectura.

Es obvio que todos los momentos extra-estéticos de la arquitectura —tanto la necesidad de un espacio que ofrezca protección contra las fuerzas de la naturaleza y contra todo enemigo en general, cuanto el conocimiento acerca de la estructura adecuada de un espacio encontrado o construido para esos fines, así como sobre los medios de su elección o producción— han tenido que existir y obrar durante muchísimo tiempo antes de que pudiera aparecer la premonición siquiera de un espacio arquitectónico, estético. Tampoco las otras artes, según hemos visto, han nacido primariamente de necesidades estéticas. Pero, para poder realizar su función en una práctica empapada de magia, han tenido que contener desde el primer momento determinados elementos de naturaleza estética. Por primitiva que haya sido la mímesis en la danza o el canto, en la pintura o en la escultura (y, de hecho, algunas artes consiguen ya en estadios primitivos una mímesis de muy alto nivel), determinaciones decisivas de su objetividad han tenido que ser de carácter estético desde el primer momento. No ocurre así en las primeras satisfacciones de necesidades en el campo de la construcción. Por no hablar ya de las cavernas simplemente descubiertas, no construidas sino, a lo sumo, adaptadas, también las primeras casas construidas se orientan exclusivamente a lograr la utilidad entonces alcanzable, e incluso cuando una construcción así —ya mucho más tarde— recibe una cierta decoración, el efecto es puramente de ornamento, no de elemento de una totalidad arquitectónica. Es claro que en esto se manifiesta una necesidad que más tarde se moverá en esa dirección: se trata de la expresión de una emoción desencadenada por vivencias relacionadas con el edificio y que, como emoción, quiere expresarse e imponerse. (Como hemos visto, la pintura rupestre no tiene aún nada que ver con una decoración de las superficies que cubre.) Pero esa emoción está al principio promovida sólo por la significación general del edificio para el hombre, y no tiene ningún efecto retroactivo sobre el objeto mismo, sobre su forma.

El origen y el despliegue de esas emociones es aquí, aún más

que en las demás artes, un proceso nacido de fuentes diversas y muy heterogéneas entre sí, las cuales no se funden sino muy paulatinamente en la corriente de la misión social de un arte. Y hay que observar a este propósito que tal origen, a partir de muy diversos sentimientos vitales es imprescindible para la génesis de todo arte; sin ese fenómeno, ningún arte podría ampliar hasta un «mundo» aquello a lo que da forma, interiorizándolo al mismo tiempo, ni podría ejercer una acción estética sobre el hombre entero, con sus ideas y sus sentimientos producidos por una vida rica en contenido. Pero tales emociones en sí, que en la vida misma no tienden a unirse, tienen que converger con el tiempo —el período de la génesis de un arte— hacia un determinado foco, y homogeneizarse por obra de la tendencia social evolutiva que ha determinado las peculiaridades de aquel foco, en el sentido de la misión social así constituida. Su heterogeneidad originaria se convierte entonces en elemento de tensión en el seno de la nueva unidad activa de ese modo, y hace de ésta una unidad de contradicciones fecundas. Sólo cuando se ha constituido así el medio homogéneo de un arte —nacido de las necesidades de la vida, pero separado de las vivencias posibles en ella por un salto cualitativo— puede decirse que ha concluido la génesis de éste. El hecho, abundantemente documentado por la historia del arte y varias veces considerado en este libro, de que incluso en un arte ya estéticamente fundamentado pueden aparecer en el curso de su evolución histórica motivos, medios expresivos, etc., radicalmente nuevos, no altera ningún dato de principio de esta distinción entre la génesis y el despliegue de un arte ya sustantivo.

Si nos proponemos seguir filosóficamente ese proceso en el caso de la arquitectura, debemos interesarnos por el modo como se produce o nace la conformación de un tal espacio referido al hombre, antropomorfizador por tanto, y, sin embargo, objetivamente existente y concebido; cómo se produce en cuanto necesidad social satisfactible; cómo nace de ella una misión social y cómo se produce su realización estética. Si partimos de la concepción del espacio en la vida cotidiana, hemos de comprobar en seguida que dicha concepción tiene siempre desde el primer momento una tendencia antropomorfizadora. Esto está ya determinado por el carácter necesario del espacio inmediatamente presente al hombre. Hemos aludido antes a la observación de Hegel según la cual el eje vertical del sistema de coordenadas de un tal espacio apunta al centro de la Tie-

rra, o sea, que la vivencia espacial inmediata de la cotidianidad tiene una tendencia geocéntrica, antropomorfizadora, que es insuperable dentro de la inmediatez. Es evidente sin más que el punto de inflexión de decisiva importancia que significa en la hominización la marcha erecta ha de reforzar aún aquella tendencia y confirmar su insuperabilidad. Con la interacción, cada vez más diferenciada, del hombre con su mundo circundante —la cual acarrea un dominio práctico creciente del espacio que le rodea—, cobran también las demás coordenadas un carácter resueltamente antropomorfizador. Por ejemplo, la orientación delante-detrás o la orientación derecha-izquierda. Aun sin tener la menor idea de ningún sistema de coordenadas, el hombre de la vida cotidiana, con objeto de poder moverse en el espacio que le rodea y de poder dominarlo, tiene que ponerse a sí mismo como centro en cada caso de un tal sistema de coordenadas: como es natural, el sistema se desplaza para cada hombre con su movimiento local; precisamente por eso puede constituir el fundamento de la orientación práctica inmediata en el espacio circundante.

Las necesidades de la práctica hacen rebasar relativamente pronto esa posición ingenua y espontáneamente antropomorfizadora. En anteriores consideraciones hemos podido ver que la contemplación desantropomorfizadora del espacio, la geometría, se ha descubierto en estadios relativamente tempranos, y que rebasa necesariamente la inmediatez de la cotidianidad espontáneamente antropomorfizadora. Cierto que, en la medida en que queda indisolublemente ligada con la práctica, tiene que mantener el carácter geocéntrico del eje vertical, lo cual es de decisiva importancia especialmente para la arquitectura. Pero ya la geometría del plano termina con determinaciones antropomorfizadoras como derecha-izquierda, delante-detrás. (Hemos estudiado en su lugar que en la ornamentística artístico-geométrica no hay un problema de los conceptos derecha- izquierda tal como se presenta en el arte figurativo objetivo-mimético. Indiquemos aquí meramente que, pese al mayor desarrollo de la geometría, se mantiene el antropomorfismo originario en la representación estético-mimética del mundo externo.) Como es natural, el desarrollo de la concepción desantropomorfizadora del espacio en la geometría procede muy lentamente. No nos interesan aquí sus diversas etapas ni su cronología, sino sólo su tendencia general en la vida y en la imagen cósmica de los hombres. Tanto más cuanto que el desarrollo técnico de la construcción, que

al principio no tiene nada que ver con los problemas y los principios estéticos de la arquitectura, habría sido inaccesible sin la geometría. Hay que subrayar especialmente el papel de la geometría porque por una parte es, como ciencia exacta de las relaciones espaciales, el contrapolo desantropomorfizador de la imagen estético-arquitectónica y antropomorfizadora del espacio. y, por otra, se ha desarrollado como ciencia exacta mucho antes y más plenamente que los demás fundamentos teoréticos de la construcción (estática, teoría de materiales, etc.); estos otros fundamentos funcionan aún durante mucho tiempo como meras experiencias empíricas del trabajo,[1] a propósito de lo cual no hay que olvidar, naturalmente, que su tendencia objetiva, incluso en esos sus primeros intentos empíricos y vacilantes, es ya desantropomorfizadora. De ello se sigue algo muy importante como diferencia entre la arquitectura y las demás artes, a saber: que el aspecto técnico de la construcción, la producción del edificio como objeto útil para la sociedad humana —cualquiera que sea la consciencia de ese carácter—, constituye un sistema cerrado científico, o sea, desantropomorfizador, cuyo ser-así no puede superarse nunca por la positividad arquitectónico-estética en el sentido, por ejemplo, en que las leyes de la teoría científica de la perspectiva se superan en la pintura, o la estructura de la palabra como elemento del sistema de señalización 2 se supera en la poesía, etc. A diferencia de estas situaciones, la arquitectura como arte tiene que apropiarse como fundamento inconmovible de su específica positividad esos resultados científicos, y tiene que partir de ellos en todas sus empresas de dación de forma; ella les añade «meramente» un modo apariencial estético adecuado, por el cual aquellos elementos científicos —sin perder su naturaleza esencial de conexiones científicamente captadas— se trasforman en un nuevo y propio medio homogéneo: de la construcción científicamente fundada, de una formación espacial nace un espacio como mundo propio del hombre en un determinado nivel de la evolución histórico-social.

Las emociones desencadenadas por la construcción originaria y todavía extra-estética son idénticas en muchos puntos con las que despierta cualquier ocupación inicial, como el trabajo y el resultado del mismo, a saber: son ante todo alegría y orgullo por un dominio —aunque parcial— de la naturaleza y por el desarrollo

1. GORDON CHILDE, *Man makes himself, cit.*, pág. 125.

paralelo de las propias capacidades. Esta emoción se expresa muy variamente en la ornamentación de las herramientas, que es de origen muy arcaico; la esencia de la cosa está aquí claramente determinada por el hecho de que su expresión no puede ir más allá de una ornamentación. De todos modos, el despertar y la consecución de emociones que así se consiguen deben tomarse en cuenta para nuestro problema, como presupuesto humano, sobre todo porque en el curso de esa evolución, los objetos y su elaboración decorativa pueden convertirse en desencadenadores conscientes de esas emociones, acaso sólo intensificando las emociones que ya se producen por el mero hecho de usar las herramientas, pero probablemente también produciendo otras que se encuentren en relación laxa con las originarias. Con todo eso las vinculaciones del hombre con su mundo circundante inmediato se hacen cada vez más ricas y diferenciadas. Primariamente, esas emociones se desencadenan, como es natural, por la multiplicación y el refinamiento de las herramientas y los procesos mismos de ejecución. Pero precisamente la ornamentación de las herramientas muestra que, siguiendo ese proceso, se producen también enriquecimientos emocionales: el mundo del hombre, el mundo de sus interrelaciones con el entorno, gana plenitud no sólo práctica e intelectualmente por la generalización de la práctica, sino también emocionalmente. Es claro que esto no descubre para nuestra problemática más que un presupuesto muy general y de acción muy mediada. Pues las formas objetivas concretas que desencadenan emociones no dan aún forma a ningún espacio. Ni hay ningún camino estético que lleve desde los ornamentos bidimensionales a la tridimensionalidad, si es que ésta puede realizarse ya en sentido práctico-técnico. Boas aduce un notable ejemplo tomado de la vida de los indios americanos: éstos fabrican cajitas plegando el material, las dibujan y pintan en ellas motivos decorativos interesantes; pero no tienen la fantasía espacial suficiente para organizar el boceto bidimensional correctamente, realizado de tal modo que en la cajita tridimensional pueda realizarse la conexión decorativa planeada. Desde el punto de vista práctico-técnico, la cajita, desde luego, es correctamente tridimensional.[1]

Sobre esa base vital general se producen las emociones extra-estéticas o pre-estéticas que se enlazan directamente con el espacio y con las representaciones del mismo. Es comprensible sin más que

1. Boas, *Primitive Art*, *cit.*, págs. 25-27.

ya la protección contra la atmósfera, contra los enemigos, etc., ofrecida por un espacio cerrado, aunque no sea construido por el hombre (caverna), tiene que desencadenar emociones de alegría por la seguridad y protección conseguidas. Si el refugio es producto de la propia actividad, si la construcción o el poblado, por ejemplo, se protege de las fieras o de los enemigos por una empalizada, por primitiva que sea, no sólo aumenta la intensidad de las emociones así desencadenadas, sino que los contenidos de éstas se hacen más varios; la autoconsciencia, el orgullo, etc., actúan ya como momentos de su enriquecimiento. Y, como siempre ocurre a ese nivel, las actividades humanas que se orientan a necesidades reales de la vida se entrelazan indistinguiblemente con las que tienen como fuente las representaciones mágicas. Sólo, y a lo sumo, desde una posición histórica muy alejada podemos trazar una frontera entre los dos campos, pero incluso para nosotros se desdibuja frecuentemente esa divisoria; para los hombres de aquella época, los dos grupos de ocupaciones constituían una totalidad inseparable de su existencia y su acción. Me limitaré a recordar el caso de las sepulturas neolíticas de piedra: en la mayoría de los casos es imposible decidir si lo que principalmente se buscó fue proteger al muerto o defender a los vivos frente a un poder mágico; mas para nuestro problema carece de importancia el descubrimiento de los motivos reales, de su verdadero contenido, pues sólo nos interesa señalar que tales construcciones sepulcrales, que aún no tenían nada que ver con la arquitectura en sentido estético, eran sin duda capaces de desencadenar, en su ser-así espacial concreto, emociones de mucha y profunda carga afectiva. Es cierto que esas emociones habrán acompañado meramente la existencia de tales formaciones espaciales, de un modo necesario, pero sin poder influir determinantemente en la forma apariencial visual de aquéllas ni poder determinarse por ellas. En todo caso, la estructura técnica de esas construcciones (cavernas subterráneas, pesadas rocas como protección, provisión de alimentos para el muerto, etc.) se ha orientado sin duda con toda precisión según los preceptos mágicos dominantes en cada caso, y ha evolucionado a partir de esas fuentes emociones características (como, por ejemplo, temor, esperanza, piedad, etc.).

Vemos lo importante que es subrayar, frente a la concepción de Hegel, el carácter de la arquitectura como arte de nacimiento relativamente tardío. Pues de ello se sigue que han precedido a su génesis un largo período de elaboración de construcciones técnicamente

útiles de diversa naturaleza y una evolución no menos amplia de emociones enlazadas con representaciones espaciales. El salto cualitativo que, por razones ya aducidas, separa aquí más claramente lo pre-estético de lo estético se ha preparado sin duda gracias a las experiencias que acabamos de describir brevemente. El salto tiene lugar en el período que Gordon Childe ha llamado «segunda» revolución, o revolución «urbana»,[1] ocurrida ante todo en las grandes regiones fluviales dominadas por el hombre en el Asia Anterior, Egipto, etc. La evolución de las fuerzas productivas ha posibilitado e impuesto la constitución de grandes ciudades en lugar de las pequeñas poblaciones aldeanas del neolítico. Con ello las construcciones alcanzan una grandeza cuantitativa hasta entonces inimaginable. Pero la trasformación cuantitativa contiene también una novedad cualitativa: cuando, por ejemplo, surgen poderosas murallas de piedra para la protección de la ciudad, en lugar de las anteriores empalizadas, o cuando las tumbas, generalmente pequeñas, protegidas por unas pocas rocas o losas, se convierten en templos y sepulturas monumentales, etc., el cambio es, ya técnicamente, mucho más que una mera intensificación cuantitativa. A ello se añade como momento decisivo el carácter colectivo de tales construcciones, y no sólo en el sentido de que la construcción de una pirámide, por ejemplo, no es posible más que sobre la base de una movilización organizada de grandes masas de hombres, sino también —y, desde nuestro punto de vista, ante todo— en el sentido de que la función de esas construcciones estriba, entre otras cosas, en suscitar sentimientos colectivos. Esto vale incluso por lo que hace a las construcciones de utilidad inmediata. Sin duda una muralla de piedra que rodea la ciudad existe ante todo para rechazar efectivamente al enemigo. Pero el sentimiento de seguridad suscitado por su altura, su masa, etc., en los habitantes de la ciudad no es un casual fenómeno concomitante, una mera asociación, sino una consecuencia necesaria de tales decisiones arquitectónicas, pues ya en la cotidianidad se ha hecho necesaria la seguridad objetiva y subjetiva en el desarrollo normal de la vida. Lo que nos interesa en nuestro contexto es que las emociones desencadenadas ahora no se enlazan ya sólo con el hecho general y objetivo de la seguridad, sino que son producto inmediato del modo apariencial visual de la muralla (altura, masa, etc.). A propósito de lo cual hay que recordar de nuevo

1. GORDON CHILDE, *Man makes himself, cit.*, págs. 157 y ss.

—frente a determinados prejuicios— la división del trabajo entre los sentidos, división por la cual impresiones originariamente táctiles pueden llegar a percibirse de un modo inmediatamente visual. Como esta experiencia es, según mostramos, un producto de la acumulación de la experiencia del trabajo, se nos presenta aquí de nuevo la necesidad de concebir la arquitectura como un arte de nacimiento relativamente tardío, arte que presupone una apreciable altura —también relativamente estimada— de la capacidad de percepción visual.

Si ya en el simple caso práctico de las murallas de una ciudad es válida esa descripción, esa vinculación de emociones vitalmente cargadas con la imagen visual de una construcción, es claro que el efecto en cuestión tiene que ser aún mucho más intenso y múltiple cuando la construcción está al servicio de finalidades mágico-religiosas, que ya por su esencia tienen un fundamento emocional. Lo único que importa para nuestros fines es mostrar que esa intensificación está mediada por la imagen espacial conformada por los hombres. Como aclararemos en seguida, el papel decisivo no corresponde en esto al carácter inmediatamente mimético de la construcción, aunque sin duda contamos con toda una serie de indicaciones por las que podemos inferir que en los estadios iniciales los momentos miméticos han desempeñado en la actividad constructora un papel mucho mayor que en los niveles de la arquitectura situa dos ya mucho más allá de la mímesis. El propio Worringer, que se inclina en general a eliminar de la consideración del arte el principio de la mímesis, considerándolo un principio despreciable en comparación con el de la expresión, con el de la abstracción, ve en el «artefacto pétreo» de las sepulturas egipcias el hecho de que cada una de ellas «representa una colina artificialmente producida y consolidada para durar, y precisamente por imitación de las colinas naturales que habían sido los refugios ofrecidos por la naturaleza para la preservación de los muertos y que los hombres habían aprovechado ya mediante la excavación de grutas profundas»; análogamente interpreta las columnas egipcias como formas miméticas, cuya excesiva proximidad a la naturaleza critica severamente, por ejemplo el hecho de «que en la parte inferior de las columnas se encuentran restos de color azul, indicación del agua de la cual, en las épocas de inundación, crecen las plantas».[1] No discutiremos

1. W. WORRINGER, *Ägyptische Kunst* [Arte egipcio], München 1927, págs. 52 y 76.

aquí la cuestión de si esas formas miméticas contribuyeron en esos casos a una solución arquitectónica del problema del espacio, o si la obstaculizaron, como sostiene Worringer; pero no puede quedar duda alguna acerca de su carácter mimético. Y cuando Gordon Childe, al hablar de la arquitectura sumeria, precisa que la base del santuario propiamente dicho es un «monte artificial»[1] (ziggurat), establece, aunque no entra en ningún análisis arquitectónico, el rasgo mimético fundamental de ese motivo constructivo. Los ejemplos de tales momentos miméticos en la arquitectura arcaica podrían multiplicarse fácilmente; pero no vamos a entrar más detalladamente en esta cuestión, porque, como habremos de mostrar en seguida, el problema de la mímesis en la arquitectura no se decide sobre ese planteamiento.

El ejemplo de Stonehenge, de comienzos de la Edad del Bronce, al que Scheltema ha dedicado una detallada consideración, es muy instructivo por lo que hace a la transición desde las construcciones útiles meramente prácticas (incluida la práctica mágica) hasta la auténtica arquitectura. Como, según hemos visto, Scheltema trabaja con la intención de probar la plena independencia del arte nórdico respecto de la Antigüedad clásica y su extraordinaria importancia para el futuro, llega a llamar a Stonehenge la «Catedral de San Pedro de nuestra prehistoria).[2] Hay que reducir en seguida a su justa dimensión la fantástica exageración de esas palabras, precisamente porque Stonehenge representa sin duda un fenómeno de transición de gran interés entre la génesis de la arquitectura y su Ser-para-sí artístico. Ante todo —y enlazando con las anteriores consideraciones— las tendencias inmediatamente miméticas son aún muy intensas en Stonehenge: en sustancia, la construcción es la refiguración de un claro de bosque, cosa que Scholtema no estudia en absoluto. Cierto que hay aquí una diferencia cualitativa respecto de las columnas egipcias recién aludidas, por ejemplo: aunque las pilastras de piedra que rodean el espacio libre son sin duda «imitaciones» de los árboles que rodean un claro (Scheltema recuerda precisamente que en la misma Inglaterra se han descubierto espacios análogos rodeados de postes de madera, en los cuales ese rasgo mimético aparece con más claridad), ese su carácter queda en seguida superado porque están cubiertos con grandes vigas horizontales que los

1. GORDON CHILDE, *Man makes himself, cit.*, pág. 162.
2. SCHELTEMA, *Die Kunst der Vorzeit, cit.*, pág. 54.

unen en una circunferencia. Esto muestra que no se trata simplemente de una mímesis de los árboles mismos, sino de una mímesis de la función de éstos en la delimitación del particular espacio producido, del claro del bosque. Mediante las pilastras se pretende evocar un determinado espacio, y precisamente —como indican ya el área pétrea y las grandes avenidas de acceso— un espacio que es para la colectividad escenario de la evocación de importantes vivencias colectivas. Lo que la naturaleza misma suele ofrecer para ceremonias religiosas o mágicas (prados, claros del bosque, etc.) es aquí conscientemente producido por el hombre mismo. Esto es: la mímesis no apunta tanto a objetos naturales singulares ni a relaciones entre ellos cuanto a su conjunto, tal como éste se ofrece como espacio adecuado para acciones colectivas humanas. Las ceremonias y los ritos, ya por sí mismos orientados a una evocación, han de intensificarse mediante efectos espaciales evocadores, mediante los efectos del espacio artificialmente delimitado en el marco de su entorno natural. Aquí tenemos manifiestamente un caso auroral en el cual las emociones despertadas no se evocan por la casual presencia de un determinado espacio, sino por una espacialidad precisamente conformada.

Tiene razón Scheltema al insistir en la gran importancia de esa construcción, aunque en ello le interese lo cultural más que lo arquitectónico. Su citada comparación es tan exagerada y confusionaria como el punto de partida que la ha sugerido, a saber, la vieja comparación que habla de Altamira como «la capilla sixtina del arte prehistórico». Lo único correcto de la comparación es que en ambos casos se trata de consumaciones prematuras que, precisamente por eso, no contenían —desde el punto de vista de la evolución de la pintura o de la arquitectura, respectivamente— ninguna posibilidad de evolución, y eran, por tanto, brillantes callejones sin salida. La falta de perspectiva se manifiesta en el hecho de que Stonehenge rebasa audazmente la máxima tarea arquitectónica entonces posible, la conformación de una construcción arquitectónica externa, y se pone como objetivo la creación simultánea de un espacio externo y un espacio interno; así se plantea sorprendentemente el problema decisivo de la arquitectura, la contraposición entre la gravedad y la rigidez del material de soporte (las vigas trasversales), aunque sin tener la posibilidad de desplegar concretamente la dinámica de esa pugna. Las pilastras sostienen sin duda las lastras horizontales, pero éstas no soportan ya nada. También es indicio de esa

falta de perspectiva el hecho de que, aunque la relación entre el espacio conformado y el entorno natural está también proyectada con audacia, sin embargo, dadas las indicadas limitaciones de los medios disponibles, se produce más una mera inserción de elementos arquitectónicos en un cuadro natural (o sea, en un espacio en sí ajeno al hombre) que una trasformación de algún sector de la naturaleza en un espacio sometido a la actividad y a la capacidad vivencial del hombre, adaptado a ellas y propio así del ser humano.

Como no nos ocupamos aquí de cuestiones de historia del arte (ni tampoco de su explicación por el materialismo histórico), sino sólo de las cuestiones filosóficas de la génesis del espacio arquitectónico, o sea, de la determinación filosófica de su carácter en cuanto mímesis estética, nos vemos obligados a analizar muy aisladamente los diversos momentos de ese interesante precursor de la arquitectura propiamente dicha. Lo haremos, por lo demás, sólo en cuanto a la esencia objetiva estética, sólo en cuanto punto de partida de consecuencias que rebasan ampliamente la ocasión, con objeto de explicitar por ese rodeo los rasgos esenciales de la mímesis en la arquitectura. Por eso empezamos nuestra investigación por el problema de la pugna entre la gravedad y la rigidez como principio de la arquitectura. Hemos citado ya concepciones de Schopenhauer, el cual ha reconocido claramente la importancia central de este problema, aunque desde un punto de vista unilateral, según veremos pronto. Inmediatamente después de los pasos antes aducidos, Schopenhauer escribe: «...propiamente, la lucha entre el peso y la rigidez es la única materia estética de la arquitectura artística: su tarea consiste en hacer manifiesta esa lucha de diversísimos modos. La arquitectura la resuelve cerrando a esas fuerzas indestructibles el camino más breve hacia su satisfacción, y forzándolas por un rodeo que prolonga la lucha y hace visible de variados modos la inagotable aspiración de ambas fuerzas».[1] Esas palabras expresan claramente un problema fundamental de la arquitectura. La tesis contiene dos momentos muy importantes para nosotros. En primer lugar, alude a una mímesis de nivel muy superior, a una refiguración del mundo externo mucho menos inmediata que las de los ejemplos aducidos hasta el momento. Se trata de una mímesis enérgicamente generalizada que refleja la esencia, la legalidad de un importante campo de la realidad. Cierto que Schopenhauer no subraya aún uní-

1. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, *cit.*, I, § 43.

voca ni precisamente el carácter estético de esa mímesis. Habla de vez en cuando con corrección acerca de ella, diciendo, por ejemplo, que la realidad refigurada se hace «visible» en la arquitectura. Pero como —en su condición de kantiano que interpreta al maestro según el espíritu de Berkeley— concibe la visión y el espacio de un modo puramente subjetivo, la concreta conformación del espacio desaparece de su estética de la arquitectura, y la visibilidad no cobra tampoco en ella su significación estética específica. Por eso en su pensamiento se invierte la relación entre el reflejo científico (desantropomorfizador) y el reflejo estético (referido al hombre): la referencialidad al hombre aparece como característica de la mera construcción útil, y sólo se reconoce como fundamento de lo estético la totalidad de la pugna de las fuerzas naturales.[1] Pero esa totalidad tiene que existir ya necesariamente en la construcción científica de la obra; la generalización desantropomorfizadora de las fuerzas activas, de su interrelación es presupuesto ineliminable de toda construcción, y por eso subyace también a toda arquitectura en sentido estético. Por el hecho de no dar mucha importancia —o de no dar ninguna— a la visualidad ni a la creación de espacio, por el hecho —muy relacionado con el anterior— de despreciar las finalidades humanas con expresiones como «externas», «arbitrarias», la inteligente formulación del problema por Schopenhauer termina en una situación irresoluble para él. También aquí se revela el error de ver en la arquitectura el comienzo del arte. Ya se siente esa tesis históricamente, como hace Hegel, o sobre una base de filosofía natural, partiendo del objeto del reflejo, como hace Schopenhauer, en los dos casos produce resultados negativos. Pronto hablaremos de la conexión estética de esas categorías. Estas consideraciones nos llevan ahora al segundo momento: la mímesis, correctamente descrita por Schopenhauer, de la lucha de aquellas fuerzas de la naturaleza tiene que constituir un sistema, una totalidad, para que su refiguración se levante a la altura de una obra de arte arquitectónica. Pues sólo partiendo de las varias, articuladas, intensificadas, etc., interacciones de esas fuerzas puede originarse un «mundo» cerrado en sí, asentado en sí, verdaderamente pleno en sí y activo como tal, una auténtica obra de arte arquitectónica. La comparación de Stonehenge con las pinturas rupestres de Altamira, nacidas, por lo demás, de intuiciones completamente diversas y de principios con-

1. *Ibid.*

formadores muy otros, sólo está justificada y sólo es instructiva en la medida en que en ambos ejemplos —y al nivel de la génesis de cada arte— algunos momentos singulares de su «mundo» consiguieron una altura increíble de conformación, sin poder, de todos modos, alcanzar, a causa de las condiciones objetivas de su origen, la totalidad de una perfección o consumación de la obra.

Si atendemos ahora al problema del espacio exterior y el espacio interior, se nos presenta inmediatamente el tema del objeto de la mímesis en la arquitectura. Como hemos visto, en Stonehenge se capta miméticamente un determinado fenómeno natural, y ya a un nivel de generalización relativamente alto. Pero no se capta, en cambio, el principio básico de la arquitectura, que, de acuerdo con nuestras presentes consideraciones, podemos expresar así, de una forma todavía muy abstracta: se trata de una reproducción visual de la pugna de las fuerzas naturales, y ello gracias a que esa pugna, reconocida por el hombre, se somete, mediante ese conocimiento, a las finalidades humanas, y la relación, así nacida, del mundo con el hombre se establece en la forma de un espacio conformado con intención de visualidad. Si contemplamos desde este punto de vista la génesis de la arquitectura, teniendo siempre presente el efecto desencadenador de emociones de ciertas construcciones, resulta obvio que el espacio externo puede conseguir una tal naturaleza estética antes que el espacio interno. En el centro de esas emociones hemos situado la vivencia de la protección contra las fuerzas de la naturaleza, los enemigos, los poderes mágicos, etc., con todas sus ramificaciones y sublimaciones. Si tal es el caso, resulta claramente que la protección misma puede desarrollarse muy temprano hasta convertirse en una objetivación sensorial precisa, antes que los muy diversos aspectos e intereses protegidos. Éstos experimentan grandes trasformaciones en el curso de una larga evolución. Mucho que originariamente era rito mágico y, con ello, un elemento de fijación en lo viejo, se trasforma progresivamente en ceremonia religiosa más articulada, más rica y más movible, o incluso se seculariza democráticamente, como ocurrió en la Hélade. De este modo las emociones crecen mucho más allá de sus orígenes y se condensan en una concreta misión social adecuada para la determinación formal del espacio. La protección lograda, la habituación del hombre a cierta seguridad crean por fin un ámbito para vivencias, el cual se amplía progresivamente hasta abarcar la entera vida colectiva de los hombres. Es obvio que esa ampliación, esa profundización y ese

afinamiento de las vivencias espaciales arquitectónicas obran también sobre el espacio externo y lo modifican. La historia de la arquitectura muestra en todo caso una línea evolutiva así. Riegl, que ha resumido instructiva y llamativamente sus principales etapas, considera el Panteón de Roma como «el espacio interior y completamente cerrado más antiguo que se conserva, de dimensiones verdaderamente importantes y de intenciones manifiestamente artísticas», y alude al hecho de que seguramente se tuvo, ya bajo los diadocos, un progreso decisivo en el sentido de la construcción de espacios interiores.[1] Desde nuestro punto de vista es del todo secundario el que la tesis de Riegl sea verdadera en el sentido de la historia del arte o que en realidad haya otro edificio al que atribuir la prioridad concedida por ese autor al Panteón. Lo cierto es que ni Egipto ni la Grecia clásica han conocido espacios interiores en ese sentido estricto, o sea, que ha tenido que preceder al desarrollo del espacio interior una larga y variada evolución del espacio exterior, con producción de resultados imponentes.

Es verdad que una historia detallada arrojaría para ambos problemas muchas más transiciones que las que aporta el interesante esquema de Riegl; pero no tenemos motivo alguno para entrar aquí en esas cuestiones. De todos modos, precisamente en interés de la cuestión aquí considerada de la génesis filosófica del espacio arquitectónico, nos parece instructivo aludir brevemente a dos errores de principio del destacado historiador del arte. El primer error de Riegl consiste en partir de la tendencia del arte antiguo a «reproducir las cosas externas en su individualidad material» para inferir que ese arte «tenía que anular cuidadosamente la existencia del espacio». Incluso cuando reconoce que el arte antiguo atribuye a las cosas representadas la «plena tridimensionalidad». Riegl limita inmediatamente esa concesión añadiendo que ese espacio tiene que presentarse como un «espacio cerrado, cúbicamente medible», «no como un espacio de profundidad infinita entre las cosas singulares materiales».[2] Aunque Riegl parte en eso conscientemente de ciertos dogmas positivistas (visión cercana, visión lejana, etc.), nos parece que en su tesis se percibe aún el efecto del fantasma de la falsa teoría hegeliana de la arquitectura como «escultura de lo inorgánico». Pues las afirmaciones de Riegl no tienen sentido más que si se

1. RIEGL, *Spätrömische Kunstindustrie, cit.*, págs. 40 y 39.
2. *Ibid.*, págs. 26 s., 34.

refieren a la escultura; en ella el espacio es efectivamente ante todo «cúbico», y todo el mundo externo espacial —en la medida en que debe tomarse en consideración como espacio vivencial— se reduce al entorno inmediato de la obra. Pero arquitectónicamente se inserta siempre algo concretamente espacial en un mundo también concreto y espacial; el arte empieza cuando la conformación no es sólo objetivamente espacial, sino que se ejecuta conscientemente de tal modo que su En-sí espacial se convierta en un espacial Para-nosotros. Si la arquitectura, por primitiva que sea, fuera sólo «cúbica», no podría ser arte; los sillares que protegen las viejas cámaras sepulcrales, por ejemplo, son en realidad solamente cúbicos, y por eso no tienen vida arquitectónica ni pueden irradiar aquella vivacidad interior, aquellas emociones estético-espaciales. El principio de la vida que alienta en toda escultura nace de la contradictoriedad del movimiento representado; la dialéctica del ahora, como situación fijada, es en ella inseparable de su ¿De dónde? y su ¿A dónde?

Una tal motilidad es ajena a la formación arquitectónica: la resistencia de la gravedad, del peso y la rigidez se lleva siempre —aunque a través de un complicado sistema de mediaciones— a una situación de aplacamiento, de equilibrio estático. Como la estática del equilibrio es el principio objetivo (el más general, aún pre-artístico) de toda construcción; como la trasposición del En-sí en un Para-nosotros estético no puede nunca basarse en una falsedad, aquella motilidad que constituye el principio de la forma para la escultura no puede en modo alguno presentarse en la arquitectura. En estas condiciones es obvio, sin más, que las consideraciones de Riegl acerca de la bidimensionalidad no pueden ser en absoluto adecuadas para la arquitectura. Esas consideraciones caracterizan con toda adecuación ciertas formas del relieve, sobre todo egipcias y del Asia Anterior, y no podemos aquí detenernos a estudiar, ni alusivamente, la evolución de esas formas hasta la tridimensionalidad, sino que obra también visualmente como espacio, aunque desde determinados puntos de vista sólo sea visible una cara. En esto se manifiesta el segundo error de las reflexiones de nuestro autor. Riegl parte inconscientemente de formas de conformación muy evolucionadas del espacio arquitectónico, como el gótico y el barroco; luego —también inconscientemente— aplica a las realizaciones arcaicas esos criterios y descubre —llevando consecuentemente hasta el final sus erróneos presupuestos— que hay en los comienzos de

la arquitectura una negación o «anulación» del espacio. Pero en eso confunde y oscurece precisamente la línea evolutiva que tan acertadamente traza él mismo en lo demás: pues la positiva concepción arquitectónica del espacio no nace de una negación de éste. Más bien se despliega a partir de relaciones, inicialmente abstractas en sentido relativo y generales, del hombre con un espacio que éste afirma como el suyo propio de un modo emocionalmente espontáneo, y camina luego hacia formas cada vez más complicadas y enriquecidas por determinaciones sociales. Así ocurre en la evolución del espacio externo desde los montes y las colinas miméticos hasta los templos griegos; y así también en la del espacio interior desde las «pequeñas cámaras sepulcrales» egipcias «de accesos nada imponentes y que para la mirada exterior eran casi inexistentes» [1] hasta el Panteón que él mismo describe y analiza ejemplarmente.

Todos esos momentos genéticos arrojan en su totalidad dinámica la posibilidad de formular conceptualmente la esencia estética del espacio arquitectónico. Pero para conseguir un punto de partida concreto e intuitivo preferimos aducir aquí las valiosas consideraciones de Leopoldo Ziegler acerca de la cúpula de Brunelleschi en la iglesia de Santa Maria del Fiore de Florencia. El autor describe ante todo la novedad y la originalidad de la construcción; podemos dejar de lado los detalles y hasta los principios de este aspecto de la solución, porque su concreta naturaleza no afecta a nuestra problemática. Ziegler, empero, subraya acertadamente que una gran parte de esos momentos constructivos objetivamente imprescindibles no consiguen llegar a un plano de intuibilidad directa en la ejecución visible de la obra. «Y así lo que se ve de la construcción propiamente dicha es una fracción mínima. Pero —cosa de importancia grande en sus consecuencias— lo que se ve es precisamente *el* elemento constructivo mínimo necesario para comunicar la tarea técnica y su solución. Pues la sensación o impresión óptica no se ocupa de la peculiaridad constructiva de una obra arquitectónica más que en la medida en la cual la estampa espacial externa le comunica una intuición convincente y constrictiva de lo constructivo... La cúpula de Santa Maria del Fiore suscita una satisfacción tan indeciblemente saturada porque expresa la ley constructiva de la cobertura cupuliforme con una intuitividad espacial, con un ritmo formal de simplificación y concentración últimas. Este ritmo del

1. *Ibid.*, pág. 36.

cuerpo constructivo, esa idea estático-matemática traspuesta en *intuitividad,* es precisamente lo que hace de una obra constructivamente correcta una formación del arte».[1] Hemos citado extensamente esas consideraciones porque en ellas se expresa con insólita claridad lo esencial y principal: considerada inmediatamente como un ente, toda obra de la arquitectura es un sistema científicamente regulado de relaciones estáticas de equilibrio. Aquí como en toda aplicación tecnológica de los reflejos científicos de la realidad, esas relaciones se captan desantropomorfizadoramente, esto es: al trasponerse en la práctica se produce una formación espacial concreta y real (un espacio externo y un espacio interno). Esta formación presenta, naturalmente, una concreta conexión formal, sin tener por ello nada que ver en sí con las necesidades y las exigencias de la sensibilidad humana. Desde el punto de vista tecnológico, el resultado puede ser sumamente inteligente, claro y dominable (para el especialista) —piénsese, por ejemplo, en la construcción de una máquina complicada—, aunque para la visualidad humana sensible-inmediata represente un completo caos.

Por eso, y con objeto de iluminar claramente la peculiaridad, aquí incoada, de la arquitectura desde el punto de vista de la estética, hay que explicitar tajantemente la diferencia entre esto y el carácter «matemático» de la música. Toda obra musical existe como sistema sonoro unitario; se considere desde el punto de vista de la audibilidad evocadora o desde el de la proporcionalidad físico-matemática, etc., es siempre una formación unitaria, insuperable en esa unidad suya. Como acabamos de ver, esa inseparabilidad no se da en lo arquitectónico. El sistema «matemático» (más propiamente: desantropomorfizador) del reflejo existe con independencia de su trasformación estética, es en sí estéticamente neutral. El error teórico y práctico de muchas concepciones modernas (por ejemplo, de la de los miembros del *Bauhaus*), cargado de consecuencias para la evolución de la arquitectura, consiste precisamente en entender la construcción objetivo-tecnológica de la obra (cuando está lograda como tal) como algo obviamente estético. El mérito de Ziegler consiste en haber subrayado que la formación arquitectónica en sentido estético tiene que mostrar rasgos cualitativamente nuevos. El

1. LEOPOLD ZIEGLER, *Florentinische Introduktion zu einer Philosophie der Architektur und der bildenden Künste* [Introducción florentina a una filosofía de la arquitectura y de las artes plásticas], Leipzig 1912, págs. 18 s.

que esos rasgos se formulen primero negativamente —a saber, como el abandono de toda una serie de momentos, constructiva y tecnológicamente imprescindibles, en el sistema evocador de la visualidad— no puede debilitar esa radical novedad. Pues hay que tener en cuenta que el abandono de algo en el proceso de creación artística es mucho más que una mera negación. «Dibujar es dejar de lado», solía decir Max Liebermann; así se produce algo cualitativamente nuevo y se fija por fin como estético. Pues toda eliminación realmente artística apunta a imponer como principio orientador soberano y único de las vivencias la construcción estética —antropomorfizadora, referida al hombre—, que es tan poco idéntica en la arquitectura con la construcción tecnológica como pueda serlo la plástica-visual con la anatómica en la escultura. La eliminación de elementos es, pues, en el sentido antes descrito, una negación que produce determinaciones concretas y positivas: rebasa la mera negación estéticamente en la medida en la cual crea nuevas conexiones, nuevos sistemas jerárquicos de dependencia, nuevos sistemas de orientación, etc.

Era necesario subrayar enérgicamente esa diferencia entre la construcción tecnológica y la estética en arquitectura. Pero si realmente hemos de tratar esta cuestión de un modo dialéctico, hay que añadir en seguida que la diferencia contiene al mismo tiempo cierto momento de unidad. A diferencia de todas las demás artes, en las cuales la relación del reflejo artístico con su modelo inmediato refigurado y presente en la realidad objetiva es extraordinariamente laxa, y en las cuales la única exigencia imperiosa es la de coincidencia con la esencia, el hallazgo y la conformación de apariencias que expresen inmediata y adecuadamente la esencia, la relación en cuestión es en la arquitectura incomparablemente más unívoca y fijamente prescrita. El sistema y la jerarquía de las determinaciones concretas que constituyen la esencia estética de una obra arquitectónica están inequívocamente preformados, formalmente y desde el punto de vista del contenido, en su construcción técnica. Ocurre no sólo que la eliminación de elementos, analizada hasta aquí, se limita a una selección entre los datos tecnológicamente presentes —y sólo entre ellos—, sino, además, que la nueva imagen espacial visual, evocadora, así conseguida no es en última instancia más que una trasposición a lo humanamente visual de la construcción originaria, de producción desantropomorfizadora. Tan obvio es ese hecho que parece casi trivial; pues la conformación artística sería mero fraude

si la eliminación de momentos constructivos no evocara, de todos modos, la esencia vivenciada de éstos e intentara fingir una construcción de otra especie. Esta afirmación, que en su evidencia parece tautológica, muestra, sin embargo, por fin, con toda claridad, el dúplice carácter de la mímesis en arquitectura.

Cuando en anteriores análisis aludíamos a lo mimético de momentos sueltos de la construcción en la época de su génesis, subrayábamos al mismo tiempo que esa mímesis no es decisiva para la esencia de la arquitectura. Ahora está ya claro que su fundamento primero es la refiguración desantropomorfizadora de conexiones legales universales de la interacción de fuerzas naturales individualizadas, refiguración aplicada, naturalmente, a un caso singular cuya naturaleza, también singular, está determinada por ciertas finalidades humanas. Se produce, en todo caso, un sistema de reflejos desantropomorfizadores: se mantiene la universalidad de las leyes naturales, junto con su aplicación a un caso singular. Pero este caso es singular sólo desde el punto de vista de una aplicación de leyes naturales generales a la realización de las finalidades contenidas. Considerado desde el punto de vista de su propia estructura de contenido, también en el caso singular tiene lugar un proceso de generalización. Ya el hecho, antes destacado, de que las formaciones realmente importantes de la arquitectura han nacido de finalidades de una colectividad, para funciones colectivas, introduce tendencias generalizadoras en la finalidad posicionalmente calificada hasta ahora de singularidad. Pero de ello se sigue que la tarea propuesta por la colectividad social de cada caso a la arquitectura contiene una enérgica generalización de las necesidades sociales determinantes. Éstas existen, en efecto, inmediatamente como deseos, aficiones, antipatías, etc., espontáneos de los individuos humanos; sin duda son siempre —objetivamente considerados— consecuencias necesarias del ser social de cada caso, de la situación clasista, de las tradiciones nacionales, etc. La posición de la tarea arquitectónica hace con ellas una síntesis objetivizadora —y desantropomorfizadora al principio—, cuyo carácter objetivador no queda eliminado en modo alguno, sino sólo concretado, por la posición clasista determinante, como, por ejemplo, en el carácter imponente y hasta amenazador de un castillo, un palacio, etc. La interacción de esos dos sistemas abstractivos —desantropomorfizadores— en la tarea socialmente determinada y en su solución científico-tecnológica pro-

duce la forma general de las obras arquitectónicas que acabamos de describir, la cual, desde luego, sigue aún sin ser artística.

Al practicarse ese acto de eliminación, de reordenación en el sentido del ejemplo de Brunelleschi, el acto trasforma el sistema general en una particularidad referida a las necesidades de los hombres de un modo sensible-visual, intelectual y vital. ¿Cuál es en esa inflexión el contenido relevante para los hombres? Pues la trasposición —sin duda imprescindible— de las construcciones abstractas a lo concreto-visual y, por tanto, visualmente evocador tiene que mostrarse como un contenido anímico-intelectual socialmente necesario para la vida, el despliegue y la evolución de la humanidad, si es que ha de servir como fundamento de un particular reflejo estético de la realidad, como fundamento de un arte particular. Precisamente para poder dar respuesta a esta cuestión hemos dado tanta importancia a las impresiones (seguridad, orgullo, etc.) suscitadas ya a un nivel pre-estético por la actividad de construir y por los edificios. Cuando ya edificios orientados a esas finalidades puramente prácticas (incluidas las práctico-mágicas) han suscitado emociones así durante largo tiempo, se desarrolla en los hombres un sistema de señalización 1' tal que a partir de entonces no reaccionan sólo con reflejos condicionados a la altura, la solidez, etc., de una muralla, por ejemplo, con un sentimiento de seguridad, sino que, además, las formas de los edificios, creadoras de espacio, y los espacios interno y externo producidos por ellas aparecen evocadoramente como formas espaciales en esa dirección. Y, como suele ocurrir generalmente en esas trasformaciones de lo meramente útil en estético, se forman paulatinamente una diferenciación, un afinamiento, una ampliación, una profundización, etc., de las emociones así suscitadas.

Ese complejo emocional surge sin duda de fuentes sumamente diversas, por lo que contiene al principio sentimientos diversos y heterogéneos. Si se le contempla ahora ya como unidad de origen histórico-social, su contenido, su principio unificador es el espacio humanizado, esto es, el espacio propio del hombre. En un contexto anterior hemos citado la frase de Marx según la cual «el tiempo es el espacio de la evolución humana», y hemos indicado que esas palabras son mucho más que una metáfora. Sin practicar aquí una simple inversión que tendría que ser forzosamente mecánica y esquematizaría impropiamente los nuevos datos, puede decirse que también en nuestro caso se trata de una ampliación de la vivencia espa-

cial (y, mediada por ella, de la concepción antropomorfizadora del espacio). Hemos indicado ya que en la vida cotidiana se produce espontáneamente una antropomorfización del espacio. Pero no por ello cobra sin más el espacio las propiedades capaces de hacer de él el espacio propio de los hombres. Al contrario. En la vida cotidiana tiene necesariamente que situarse muchas veces en el primer plano de la vida emocional la esencia del espacio independiente de la consciencia humana, ajena al hombre y hasta hostil a él desde el punto de vista inmediatamente antropomorfizador. Sólo cuando el hombre ha sometido la naturaleza a sus intenciones puede surgir para ciertos sectores espaciales la vivencia de que esos sectores pertenecen a un mundo circundante humano como elementos de su ampliada personalidad. La arquitectura, en la medida en que obra como arte, arranca precisamente de ahí. No puede ser casual que no se convierta en un arte auténtico más que cuando la producción consciente de un espacio así tiene lugar sobre una base colectiva, cuando el carácter de un tal espacio no está determinado por las necesidades y las exigencias de un hombre individual, sino por las de una comunidad. (El autócrata de las primitivas sociedades orientales es representante natural de dichas comunidades.) Para cada colectividad concreta nacen las primeras obras de arte arquitectónicas. Su lenguaje formal —por simple que sea, como el de las pirámides— existe para sintetizar esos complejos emotivos de los individuos humanos en otros generales que abarcan la comunidad entera; por otra parte, y simultáneamente, en esas síntesis se unifican, por su acción evocadora, las más diversas corrientes emocionales que, ocasionadas por configuraciones espaciales, se habían desarrollado durante mucho tiempo por su cuenta; el resultado es una corriente total unitaria. Como un espacio así es el escenario necesario y adecuado para las principales acciones colectivas de los hombres, cobra el acento de un espacio propio del hombre, del único marco adecuado, del único mundo circundante adecuado para los contenidos más importantes de su vida. Esa base colectiva se impone también cuando la construcción sirve a fines privados. No se olvide, sobre todo, que la conexión de la vida individual con sus fundamentos sociales es en las sociedades precapitalistas mucho más estrecha e inmediata que en el capitalismo. El hombre particular que hace construir para sus propios fines lo hace en esas sociedades como miembro de un estamento, etc., y la construcción expresa siempre el espacio propio de la capa social de que se trate

mucho más intensamente que las peculiaridades del propietario. Esta afirmación vale igual para un *palazzo* de una ciudad italiana que para la villa antigua o para la casa del burgués medieval.

Hemos descrito antes el proceso categorial consumado por la positividad estética en la arquitectura de tal modo que según nuestro análisis hay dos generalidades que mutan en un concreto espacio visual evocador: por una parte, un sistema de leyes naturales intelectualmente dominadas, un sistema de pugna, sometida a esas leyes, de las fuerzas naturales; y, por otra parte, una necesidad social generalizada, una misión social generalizada; la mutación tiene lugar por obra de una nueva mímesis, y da de sí una particularidad. La mutación categorial tiene que entenderse aquí con toda literalidad: en esa mutación se lleva a una unidad vivenciable el contenido surgido de la resolución científico-técnica de la tarea social; en su elaboración visual evocadora, y a consecuencia de ella, los momentos estructurales de la construcción expresan así lo más esencial de la tarea social y de su solución técnica, concentrándolo todo en lo estético y sintetizando las emociones y las ideas, suscitadas hasta entonces en el hombre dispersa y aisladamente, en la intencionada vivencia unitaria del propio espacio. Pero este cumplimiento tiene que conseguirse mediante la conformación del espacio mismo. Hemos mostrado antes que el punto de partida hegeliano para la comprensión de la arquitectura como arte tenía que llevar a un fracaso, pese a su instintivo acierto inicial, por que el filósofo no era capaz de concebir ese cumplimiento sino como imagen dividida (imagen del hombre). No podemos entrar aún detalladamente en la problemática, sumamente complicada, producida por los constantes intentos de unificar la arquitectura y la escultura, de poner en una relación de intensificación recíproca sus tendencias, diametralmente opuestas, a la conformación del espacio. Bastará con observar que la arquitectura dejaría de ser un arte sustantivo y tendría que reconducirse al nivel de la mera utilidad si su tarea se limitara a producir un marco para la propia refiguración del hombre en la forma de la imaginería sacra de la escultura. Sin duda la necesidad concebida por Hegel como finalidad única de la arquitectura existe como parte de la misión social de la arquitectura religiosa. Pero, incluso pasando por alto que también ha habido pronto una arquitectura laica —y cada vez más, a medida que evolucionaba la sociedad—, se trataba en aquélla, desde el punto de vista de la arquitectura, de una tarea planteada en la forma de la generalidad

y que no puede resolverse sino trasformando esa generalidad en una particularidad arquitectónica capaz de ser elemento orgánico de un espacio unitariamente vivenciable.

Lo específico del espacio arquitectónico es su realidad. En la pintura e incluso en la escultura se crea un espacio cuya esencia estética se presenta de un modo puramente mimético; ese espacio nace por el hecho de que los cuerpos miméticamente refigurados producen su propio entorno visual adecuado como un espacio. (El que la pintura y la escultura sean cualitativamente diversas también desde este punto de vista y hayan sufrido ambas grandes trasformaciones históricas no es problema que podemos tratar aquí.) En cambio, el espacio arquitectónico es algo real: rodea al hombre entero de la cotidianidad; su trasformación en un medio homogéneo —el de la arquitectura—, capaz de orientar evocaciones, trasforma al hombre de la cotidianidad en el hombre enteramente tomado por este arte. Sólo así, sólo como espacio real puede convertirse en el espacio propio del hombre en este sentido sumamente inmediato. Pues la adecuación entre el espacio y los objetos que lo llenan, los objetos humanos que él rodea (seres humanos o cosas estrechamente enlazadas con sus existencias y que median sus relaciones con los semejantes y con la naturaleza), es para el contemplador de la pintura y la escultura siempre una vivencia de contemplación de objetos situados fuera de su Yo y que sólo pueden insertarse en su mundo propio gracias al principio «tua res agitur»; esos objetos constituyen un «mundo» que se le contrapone y del cual participa sólo por obra de la vivencia receptiva. En la arquitectura, por el contrario, el hombre se encuentra rodeado, con todo su ser sómato-psíquico, por un espacio artísticamente conformado; en la medida en que este espacio representa un «mundo», este mundo se refiere inmediatamente en la realidad al hombre real; éste vive literalmente en ese espacio.

Este carácter real del espacio arquitectónico es la clave de la comprensión de la estructura específica de la mímesis en este arte. En toda otra positividad estética la realidad aparece como puramente mimética, puramente puesta. Si se elimina el acto que la pone, toda obra pierde su realidad y se anulan las formas de objetividad condicionadas por ella; el cuadro, por ejemplo, no es ya entonces más que un trozo de tela con manchas de color, etc. En cambio, el espacio arquitectónico es siempre —independientemente de toda positividad estética— un espacio real de precisa y concre-

ta estructura; lo que en él resulta positividad estética es una cualidad específica de su realidad, y la realidad misma subsiste inmutada aunque se anule el acto de la posición estética; ocurrirá, simplemente, que no atenderá a ella el sujeto que existe en ese espacio; recuérdese el ejemplo de la cúpula de Brunelleschi en Florencia, en la que todas las modificaciones estéticas de la construcción visible (fenómeno de la «eliminación») tienen también eficacia material, como las recubiertas por ellas. Si consideramos estos datos desde el punto de vista de la mímesis, nos será posible observar una duplicidad mimética como en el caso de la música. En el grupo primero —y primario— la forma del reflejo, que refigura leyes naturales como las de la rigidez y el peso en su equilibrio estático, es por su esencia tan desantropomorfizadora y científica como la del segundo, la que generaliza conceptualmente la misión social que va madurando en los individuos. Este sistema doble de reflejos desantropomorfizadores de la realidad se convierte entonces en objeto de una segunda mímesis, que es antropomorfizadora y estética, pero no elimina la realidad del espacio, ya presente objetivamente o proyectada sobre la base de la primera mímesis, sino que «sólo» trasforma cualitativamente la conformación concreta de ese espacio de acuerdo con los principios de lo estético.

Subyace pues a la arquitectura, como a la música, una mímesis doble. Pero en la música, como ya vimos, a consecuencia de la trasformación de las emociones, ya en sí miméticas, por la segunda mímesis del medio homogéneo de la música puramente auditiva, se produce el máximo, la más pura forma de interioridad humanamente posible, el despliegue total de las emociones según su dinámica y su lógica propias, sin preocupación por las posibilidades que ofrezcan o puedan ofrecer para su génesis, su despliegue, su plenitud, etc., las cadenas causales de la vida. En arquitectura la mímesis doble tiene otra naturaleza, razón por la cual todos los influyentes paralelismos trazados entre ambas artes tienen que resultar analogías sin fundamento. Ante todo, las formas primarias de reflejo son en la arquitectura de carácter desantropomorfizador, y de orientación no sólo teórica, sino incluso tecnológica, de tal modo que como consecuencia de ellas se tiene el proyecto de una formación real y prácticamente utilizable. En segundo lugar: puesto que la mímesis estética de ese reflejo sintetiza, como hemos visto, las dos generalidades prácticamente convergentes en una particularidad unitaria, no se limita a dar un aspecto, una refiguración de esa

realidad primaria, sino que modela además ésta trasformándola en un sentido práctico-real, y hace de un espacio real puesto al servicio de fines prácticos humanos un espacio distinto que lleva a esos mismos fines también, pero como medio homogéneo orientador de una profunda vivencialidad. Esto significa que el hombre, ya estéticamente receptivo, no se encuentra sólo contemplativamente puesto ante un espacio producido, sino que se mueve además libremente en un espacio destinado a él, adecuado a su vida ideal y emocional.

Pero ese movimiento no tiene por qué ser él mismo de naturaleza estética; en este hecho se expresa claramente la especificidad de dicho espacio. Mientras que el espacio pictórico tiene como presupuesto la estricta composición estética de todos los movimientos miméticamente captados que se representan en él, en el espacio arquitectónico el hombre implanta su posesión precisamente a través de sus movimientos espontáneos, sin regular estéticamente; y ello incluso y precisamente en sentido estético. Pues también en el caso de la pintura, y sobre todo en el de la escultura (por ejemplo, en la contemplación de una obra arquitectónica sucesivamente por todos los lados), hay un cierto tipo de movimiento del sujeto receptor. Pero lo más que ocurre en estos casos es un cambio de los aspectos puramente contemplativos ante la obra, y ni siquiera la unificación sintética de todos ellos puede cambiar ése su carácter. En cambio, los movimientos del hombre en el espacio arquitectónico o bien son puramente espontáneos o no están condicionados estéticamente. (Ceremonias mágicas o religiosas en los templos, representación social en los palacios, etc.). El carácter estético del espacio arquitectónico se impone en esos casos por el hecho de que el medio homogéneo de su conformación irradia efectos evocadores que impulsan la estructura emocional de tales actos hasta mucho más allá de los límites de sus finalidades intencionadas. Así, pues, la relación estética con el espacio arquitectónico, su toma de posesión por el hombre, está indisolublemente vinculada con la posibilidad de vivir —que no es primariamente estética— en ese espacio. Sólo si el hombre vive de algún modo en tales espacios nace de cada uno de ellos el espacio propio del hombre, un espacio en el cual las relaciones del hombre con la realidad externa (necesariamente espacial) se intensifican hasta el máximo de sus posibilidades y puede llegar a expresarse en la mayor pureza de sus determinaciones internas. Y aunque en ese proceso no se tenga necesariamente —ni siquiera regularmente— la separación de lo estético y la voluntad

mágica, etc., finalística en general, sino que los dos complejos emocionales se funden de un modo subjetivamente indisoluble, la posibilidad de evocar tendencias de análogo contenido —igual que con otras formas estéticas—, incluso después de haber caducado histórico-socialmente los motivos originariamente causantes de la obra, muestra que también aquí está en obra la separación real entre lo estético y las finalidades que originariamente fueron inseparables de ello.

Sólo partiendo de esa particular realidad de sus formaciones puede entenderse la mímesis dúplice de la arquitectura. Es notable, y característico del idealismo de la estética de Kant, el hecho de que el filósofo ilustre con una alusión a la arquitectura su tesis de que para el correcto comportamiento estético es imprescindible la indiferencia «en la intuición de la existencia del objeto» de la representación estética.[1] Sus precedentes observaciones —la más interesante de las cuales es la apelación al odio rousseauniano a las dilapidaciones de los grandes— no prueban absolutamente nada. Pues es perfectamente posible hacer que una tal pasión política o religiosa mute hasta en acciones destructoras, sin que con ello nos acerquemos nada a nuestro problema. Sin duda la toma de la Bastilla «niega» el edificio hasta el punto de arrasarlo, pero lo mismo ocurrió en la crisis iconoclástica con las pinturas y las estatuas, y en las grandes quemas de libros con las obras de la literatura etc. En todos esos fenómenos —y en otras pasiones cotidianas mucho menos intensas, pero de la misma orientación— se trata siempre de obras de arte que cumplen en la sociedad determinadas funciones *sociales, religiosas, políticas, etc., y pueden convertirse así en objetos* de la lucha social, de la lucha de clases. Desde este punto de vista no hay diferencia esencial entre la arquitectura y las demás artes.

La diferencia de que aquí se trata surge más bien dentro de la esfera estética. Se basa, como hemos visto, en lo siguiente: en las demás artes, una realidad adecuada al hombre cobra forma por el hecho de que un específico medio homogéneo realiza su refiguración adecuada en la obra de arte. En la arquitectura se realiza en cambio una trasformación correspondiente de una formación que sigue subsistiendo como realidad. Con eso se producen algunas modificaciones importantes en la estructura categorial de la obra de arte.

1. KANT, *Kritik der Urteilskraft, cit.*, § 2.

En el capítulo anterior hemos analizado detalladamente el modo como del Para-nosotros del reflejo estético, de su fijación en la obra de arte, nace su Ser-para-sí peculiar. Esta estructura fundamental de la estética tiene que darse, naturalmente, también en la arquitectura. Pero experimenta una modificación nada inesencial por el hecho de que el modo primario de manifestación de la arquitectura —basado, como sabemos, en un dúplice reflejo desantropomorfizador de la realidad objetiva— tiene que ser ya como tal un Ente-para-sí. La segunda mímesis, la propiamente estética, no puede suprimir ese Ser-para-sí, ni lo hace (mientras que toda otra positividad estética supera el Ser-para-sí de sus objetos inmediatos, de sus «modelos», por ejemplo, y los trasfiere a un Ser-para-sí estético, nuevo y puro); esa mímesis efectúa una trasformación «sólo» en la medida en que se destacan de esa realidad para-sí las propiedades que pueden actuar como Para-nosotros estético en la vivencia espacial, mientras desaparecen aquellas otras (o se disimulan, etc.) que no tienden a promover esa vivencia, sino más bien a inhibirla. Pero como la realidad originaria queda como tal sin tocar por esa trasformación, el nuevo Para-nosotros puede mutar en un Ser-para-sí estético, conservando superado —en el triple sentido hegeliano de este acto— su Ser-para-sí primario. Es una realidad —la única en todo el ámbito vital del hombre— cuyo modo apariencial está conscientemente dispuesto para la orientación de vivencias evocadoras. Existe pues aquí un espacio real cuyo modo de aparición, igual en su conjunto que en sus detalles, ha nacido con la finalidad de dar de sí ese rendimiento evocador. Es un espacio real que desde todos los puntos de vista se dispone para la satisfacción de las necesidades del hombre, de sus exigencias vivenciales íntimas. Por eso hemos podido llamarlo espacio propio del hombre, y como tal posee un Ser-para-sí estético.

Si consideramos más de cerca la mímesis dúplice de la arquitectura, la descrita trasformación de dos generalidades en una particularidad unitaria, desde el punto de vista de lo que ya ha quedado aclarado, tropezamos con una peculiaridad específica de este arte que ya entrevimos en anteriores contextos. Nos referimos a su incapacidad para expresar artísticamente algo negativo. Aquella escala infinita de las emociones y las actitudes ideológicas que va desde la tragedia hasta la comedia, la sátira, la caricatura, queda excluida a limine del cosmos de evocaciones accesible a la arquitectura por la misma esencia estética de su modo de construir mundo humano.

Pero esta limitación del contenido evocable no debe entenderse en un sentido privativo, ni menos peyorativo. Siempre que un arte o un género es incapaz de incorporar a su «mundo» determinados fenómenos de la vida, es que hay alguna relación determinada del hombre con la realidad, alguna determinada orientación del despliegue de su interioridad, alguna determinada relación de su personalidad individual con la humanidad y la evolución de ésta —relación concretamente mediada por la clase, la nación, etc.—, que sólo puede imponerse mediante una tal renuncia temática o estructural. Lo específicamente humano —en su complicada y ramificada mediación ya descrita— no es una rígida idea «eterna», cerrada y unitaria en el sentido de Platón, de la que «participen» las singulares objetivaciones y conductas con la tendencia a disolverse en ella. Es más bien una síntesis viva, siempre en evolución superadora, enriquecedora y profundizadora, de todos los hechos, todos los pensamientos, todos los sentimientos de los individuos, las clases y naciones que constituyen la humanidad en la realidad histórica. El arte, como autoconsciencia de ese proceso evolutivo, no puede nunca captar extensivamente *uno actu* esa totalidad. Su división en artes singulares y rigurosamente diferenciadas apunta precisamente a captar los momentos esenciales singulares de tal modo que queden preservados en su totalidad intensiva los momentos importantes de ese todo como contenidos de la autoconsciencia. Y precisamente por eso la aspiración del individuo al propio despliegue omnilateral, nivel supremo de su ascenso a lo humano, no es nunca exigencia de un ser ya listo en el que pudieran florecer simultáneamente todas las determinaciones posibles en una plenitud extensiva. Es siempre una aspiración, un esfuerzo, un intento de aproximarse a la infinitud extensiva e intensiva que está contenida en sí —o, por mejor decir, se desarrolla objetivamente— en esa omnilateralidad; y precisamente esa proporción entre el esfuerzo y la tarea impone con necesidad tanto una pluralidad de caminos como un carácter sólo aproximado a las consecuciones posibles.

Si pues pertenece a la esencia de la arquitectura esa negación, la falta de toda lucha entre lo positivo y lo negativo, hay que formularse sin más la pregunta: ¿en qué consiste el valor humano específico de esa privación inmediata y absoluta, única en el campo del arte? Para poder dar respuesta a esa pregunta tenemos que partir históricamente de un hecho ya aludido al hablar de la génesis de la arquitectura: que sólo pudo nacer como arte real en el período de

los grandes imperios, especialmente en las grandes ciudades. Y ello sólo (con lo cual la ocasión histórica empieza a mutar en artística) cuando fue posible y necesario que la finalidad determinante de la construcción y la estructura de los edificios tuviera un carácter colectivo. Esto es sólo, naturalmente, el punto de partida de la esencia específica de la arquitectura. Pues también en estadios mucho más primitivos era colectiva —precisamente mágica— la finalidad que determinaba inmediatamente la práctica artística. Pero esa determinación colectiva de la práctica, aún no consciente de ser artística, se orienta directamente en todos los demás casos a los hombres (danza, canto, etc.), de tal modo que también en aquellos estadios arcaicos tuvo que producirse una cierta elevación de lo meramente particular hasta lo colectivo. Más tarde, tras la disolución del comunismo primitivo y con el origen de las sociedades de clases, la universalidad social no puede imponerse estéticamente en todas esas artes más que cuando las contradicciones concretas entre el hombre y la sociedad (ya sea en la forma del conflicto entre individuo y clase o nación, ya en la de choque entre clase y sociedad, entre clases particulares, etc.) se convierten, de acuerdo con su importancia, en objetos de la mímesis estética. La ornamentística abstracta parece constituir la única excepción a eso. Pero, como ya sabemos, la ornamentística es un arte «in mundo» y, por otra parte, eso hace que su florecimiento esté vinculado a situaciones sociales no muy evolucionadas.

No será ya muy difícil iluminar la particularidad de la arquitectura que estamos considerando. La arquitectura es un arte creador de mundo, que no se refiere, empero, directamente a los hombres, y, sobre todo, no a los individuos, aunque crea para el hombre —pero sólo en su condición de miembro de una colectividad social— un mundo circundante adecuado, que es realmente espacial y evoca al mismo tiempo visualmente aquella adecuación. En el mundo conformado por la obra arquitectónica no puede, empero, presentarse el hombre mismo como objeto de la mímesis. Precisamente la producción de un mundo circundante realmente espacial, y al mismo tiempo adecuado al hombre, excluye una conformación artística de ese tipo: como hombre real penetra éste en dicho «mundo», y su relación adecuada con él no es su mímesis, sino la real existencia en él. En esto se expresan ante todo las determinaciones básicas del espacio, en relación con las categorías que son inseparables de él, como el tiempo, el movimiento y la materia.

Hegel ha escrito acertadamente: «Es imposible indicar un espacio que sea espacio para-sí; siempre es espacio ocupado, y nunca distinto de lo que lo ocupa. Es sensitividad no sensible y sensitiva asensitividad».[1] Ese texto da claramente los fundamentos filosóficos de dos afirmaciones antes sentadas por nosotros. En primer lugar, el papel de la mímesis dúplice traspuesta al terreno de la práctica y que, mediante ese proceso, produce un espacio que es para-sí. Las modificaciones que introduce la arquitectura en la determinación abstracta y general del espacio en que piensa Hegel —ante todo, el hecho de que en la arquitectura el principio decisivo no es el espacio «ocupado», sino el espacio concretamente delimitado— no afectan al punto esencial; sobre todo porque —particularmente por lo que hace al espacio externo— la «ocupación» del espacio no puede apenas distinguirse de su delimitación. La mímesis doble propia de la positividad estética del espacio arquitectónico es pues —como en cualquier arte, aunque en éste de modo muy específico— la posición de un Ser-para-sí que, precisamente porque el En-sí se convierte en un Para-nosotros, muestra su carácter estético, el dominio de la particularidad en la realidad antropomorfizadoramente puesta.

En segundo lugar: dada la masiva materialidad del medio homogéneo de la arquitectura, es en ella sumamente importante subrayar, como hace Hegel, enérgicamente la unidad dialéctica y contradictoria de lo sensible y lo no-sensible. Si la arquitectura no fuera más que una conformación real de la materia, un mero reflejo de sus legalidades internas, no podría tener lugar en ella más que un reflejo desantropomorfizador y la aplicación práctica de éste. Toda actividad arquitectónica llevaría exclusivamente a un «ser-para-sí existente», a una existencia material concreta cuya esencia se limitaría a excluir fácticamente otros espacios. Pero como la positividad estética es capaz de levantar también el momento no-sensible del espacio a la nueva sensitividad sintética del medio homogéneo de cada caso, se hace posible ese Ser-para-sí estético del espacio arquitectónico, que rebasa con mucho la mera existencia. (No podemos estudiar aquí cómo se produce un ascenso análogo en la pintura o la escultura, por ejemplo. Baste con indicar que la superación puramente mimética tiene que ser de estructura cualitativamente diversa.) El espacio arquitectónico asume todas las pro-

1. HEGEL, *Enzyklopädie, cit.*, § 254, Zusatz.

piedades constructivas del «Ser-para-sí existente», la estructura del cual se destaca «simplemente» con consciencia como una evocación visual. Eso significa que la materia como tal —con todas sus legalidades ahora ya llevadas a visualidad— se convierte en factor fundante de ese espacio. Esta conexión da lugar a la revelación de todos los momentos de la totalidad que, como ha mostrado acertadamente Hegel, consta de espacio, tiempo, movimiento y materia. La peculiaridad del espacio arquitectónico consiste en que en él el espacio mismo y la materia son momentos dominantes en aquella unidad. La materia, dice Hegel, es «la relación entre el espacio y el tiempo como identidad en reposo».[1]

Con ello desaparece el movimiento de esa unidad sintética. Y efectivamente es propio de la esencia de la arquitectura la identidad en reposo recién aludida. Hemos indicado ya que en la pugna de las fuerzas naturales conformada por la arquitectura, lo que se lleva a vivencialidad visual no es la cambiante dinámica de esa pugna, sino ésta como estática del equilibrio, sin duda rico en tensiones. En el primer estadio del reflejo correspondiente —el desantropomorfizador—, eso es desde luego una necesidad tecnológica; la solidez práctica de un edificio cualquiera sería imposible si no se basara en un fundamento perfectamente estático. Pero al concretar el arte esa generalidad desantropomorfizadora, ese reflejo de leyes naturales generales, mediante un ulterior reflejo, hasta conseguir una particularidad visualmente evocadora, se produce dentro de esta pura materialidad e inconmovible estática una motilidad muy intrincada que, cuando se llena de contenido esencial social y humano, hace de ese espacio un «mundo», un mundo del hombre. En otros contextos dedicados a la objetividad del tiempo hemos apelado ya a la explosión de Hegel acerca de la particularidad en la existencia real del pasado y del futuro; completémosla ahora con sus observaciones acerca de la realidad de esa dimensión temporal respecto del espacio: «Pero el pasado y el futuro del tiempo *como existentes en la naturaleza* es el espacio».[1] Por eso la estática del dominio de las leyes naturales se impone en la evocación visual de todo espacio auténticamente arquitectónico, apareciendo como portadora de la duración, de la eternidad, de tal modo que la vivencia

1. *Ibid.*, § 261, Zusatz.
2. *Ibid.*, § 259.

de un tal espacio contiene espontáneamente un haber-sido ilimitado y un análogo ser futuro.

Este efecto necesario, estéticamente normativo, de la arquitectura se intensifica aún en el comportamiento subjetivo adecuado respecto de ese arte. Ya antes hemos subrayado que en la arquitectura, a diferencia de lo que ocurre con la pintura y la escultura (en las cuales el cuasi-tiempo es también una categoría estética objetiva), el cuasi-tiempo no puede ser sino subjetivo. A cambio de ello tiene un acento muy particular. El movimiento del hombre en el espacio interior arquitectónico, su movimiento respecto del espacio externo (aproximación, etc.) no son sólo condiciones previas estéticas imprescindibles del comportamiento receptivo —pues es en principio imposible percibir una obra arquitectónica en su totalidad compositiva desde un único punto de vista—, sino que tienen además la significación de una toma de posesión de ese complejo real por el hombre. La composición arquitectónica, que nace de numerosas y complicadas determinaciones objetivas y en la cual, como hemos visto, ya está contenido objetivamente el dominio del hombre sobre las fuerzas naturales, cobra su verdadero cumplimiento intencional precisamente en esa toma de posesión producida por los movimientos del hombre en dicho espacio, o hacia él, o en torno de él, etc. Estos movimientos del hombre referidos al espacio arquitectónico consuman finalmente el carácter total de dicho espacio, tanto para sí cuanto, consiguientemente, para el hombre. Hegel ha escrito acerca de este movimiento en el complejo general antes citado: «El movimiento es el proceso, el paso del tiempo a espacio y recíprocamente».[1] Por el hecho de que este movimiento satisface las finalidades subyacentes objetivamente a la entera construcción y que condicionan el carácter concreto y único, convertido en particularidad, de la estática de la pugna de las fuerzas naturales, este comportamiento subjetivo cobra un intensificado pathos interno y puede convertirse en el órgano adecuado, y hasta ampliador y profundizador, de aquel «mundo» que el espacio arquitectónico, como Para-nosotros receptivo, llama a la vida. Es claro que el comportamiento subjetivo descrito hasta el momento está condicionado histórico-socialmente al tiempo: no existe con inmutabilidad inmediata sino mientras las finalidades pre-estéticas de la construcción siguen siendo fuerzas activas en la convivencia de los hombres. Pero la

1. *Ibid.*, § 261, Zusatz.

obra manifiesta precisamente aquí —igual que ocurre en las demás artes— su carácter estético de origen muchas veces inconsciente. La caducidad de las actitudes que originariamente produjeron la construcción y la relación subjetiva con ella no tiene por qué acarrear la desaparición del espacio estético y de su vivencialidad. El propio espacio expresa tan intensa, tan vehementemente, la intención evocadora originaria, que su vivencialidad ya puramente estética puede preservar los principales contenidos emocionales de su origen y de su eficacia contemporánea, aunque sea, sin duda, con múltiples modificaciones. La caducidad o la continuidad vital de tales contenidos no difiere pues en principio de procesos análogos que se tienen en la acción histórica de otras artes. Aquí también es la recepción en la evolución de la autoconsciencia de la humanidad el «tua res agitur» vivo y vitalizador posibilitado así en cada caso, lo que decide acerca de la actualidad o la caducidad.

Todo ello deja en claro que las emociones evocadas que hemos indicado han de tener en la arquitectura un carácter colectivo, directamente orientado a lo general, de modo cualitativamente diverso al de las demás artes. La desaparición de la negación, de la contradictoriedad explícita, en el «mundo» de la arquitectura ha sido el contenido implícito siempre presente en nuestras últimas consideraciones. El sujeto que somete las fuerzas naturales en el sentido social del hombre no puede ser sino general, colectivo. Ya el dominio general-legaliforme o conceptual, aún sin orientación tecnológica, de las fuerzas naturales, expresa el poder de la sociedad, no del individuo, en el enfrentamiento con la naturaleza. Y aún más la finalidad subyacente a la construcción es, de modo insuperable, inmediatamente colectiva. Como hemos visto, eso vale también respecto de construcciones puestas al servicio de finalidades privadas. Prescindiendo de la primera y general cuestión del reflejo, que sólo puede ser colectivo, la determinación clasista del individuo abarca en la estética de la casa privada la personalidad meramente singular del propietario. Como es natural, la colectividad, en su aparición histórica de cada caso, es un resultado de las luchas de clases; precisamente por lo que hace a la arquitectura vige del modo más contundente la palabra de Marx según la cual las ideas dominantes de una época son las ideas de la clase dominante. Pero mientras que en las demás artes —en cada una a su modo— los reflejos de esas luchas, los antagonismos internos y externos, sus ascensos y descensos, sus tragedias y sus comedias aparecen miméticamente, la

arquitectura —dicho con alguna simplificación— no expresa nunca más que sus resultados, nunca el despliegue social de esas luchas mismas. Subrayamos nuestra reserva respecto de nuestra simplificada formulación, porque todo resultado tendría que resultar abstracto, sin mundo, si no fuera visible en él rastro alguno de su génesis. Pero eso no elimina —ni debilita siquiera— la contraposición cualitativa con las demás artes. Pues la arquitectura no expresa, como ellas, la lucha por el dominio humano de la naturaleza, el proceso de metabolismo entre la sociedad y la naturaleza, sino, ante todo, el sometimiento de la naturaleza a las necesidades de una concreta comunidad humana, y tanto el nivel alcanzado en ese terreno en cada caso cuanto las finalidades humanas efectivamente realizadas en el proceso.

Eso significa que todo lo negativo queda totalmente puesto fuera de esa esfera, como inexistente en dos sentidos. En primer lugar, la estática, ya hecha visual, de la construcción arquitectónica, creadora de espacio, expresa el nivel alcanzado en el dominio de las fuerzas naturales con el orgullo de una victoria definitiva y eternizada. Lo ya superado desaparece sin dejar huella, y nada apunta, por otra parte, a un avance ulterior. Cierto que en la concreción del nivel conformado se encuentran implícitamente contenidos el pasado y el futuro, pero sólo objetivamente, sólo en sí; a pesar de ello, la conformación misma es una fijación definitiva de lo recién conseguido. Y si tenemos en cuenta que toda obra de arte, precisamente por su más profundo efecto artístico, eterniza su propio lugar en el proceso evolutivo de la humanidad, se comprende que la arquitectura esté referida —sólo que más directamente, sin disonancias superadas y, por tanto, también sin perspectivas de futuro— al mismo objeto último que se expresa en las demás artes de un modo más complicado, más mediado, más cargado de contradicciones. Por eso sería una deformación de los hechos el ver aquí una renuncia, una pobreza. Esta negación de toda negatividad funda más bien la singular peculiaridad de la arquitectura, a saber: que sólo ella es capaz de revelar directamente el ser social general de un período, las determinaciones sociales impuestas en la vida a través de múltiples mediaciones de los hechos, las ideas, etc., de los individuos, como una evocación inmediata, sensible y significativa. El pathos social que penetra todo arte, aunque sea muy mediadamente, aparece aquí con toda pureza; el no-ser de la negatividad crece hasta convertirse en pura y madura positividad. Lo mismo ocurre con el

desarrollo de las contraposiciones internas de un estadio social en la arquitectura. Tampoco aquí es el resultado una recusación abstracta de sus presupuestos sociales, un simple vaciado. La solución arquitectónica abraza, por una parte, todas las determinaciones generales que obtienen de toda sociedad —pese a todas las contradictoriedades y contraposiciones de su estructura y de su existencia— una unidad real. Por otra parte, en el Cómo de cada síntesis aparece siempre algo del eco de la problemática social subyacente. Cierto que también ésta aparece siempre en la arquitectura de forma inmediatamente afirmativa. Pero no es difícil, por ejemplo, leer en las formas tensamente patéticas del barroco el carácter crítico de las luchas de clase de esa época. El que todo eso tenga que producirse indirectamente, el que la problemática arquitectónicamente conformada aparezca a pesar de todo como equilibrio estático —aunque tenso—, no puede alterar en nada dichos datos.

La riqueza evocadora, la mundalidad de las formaciones arquitectónicas, se basa pues en esa exclusión de la negatividad, de la presencia de toda lucha, y esa positividad de expresión privativa se mezcla en ella con el hecho de que en su conformación artística se tiene ante todo la trasformación de lo general en particularidad, mientras que la singularidad queda tan excluida de su ámbito como la negación. Esas dos situaciones categoriales van juntas. Pues en esa ausencia de negatividad, en la importancia central del resultado de los procesos sociales en lugar de las luchas desarrolladas por ellos, se esconde siempre una intención de generalidad, de rebasamiento de todo lo singular. Lo singular superado en la particularidad estética tiene en las demás artes (aunque no exclusivamente) la función de hacer sensibles tales luchas. Si ahora sumamos este contenido a nuestras anteriores consideraciones según las cuales la mímesis estética no se orienta en la arquitectura directamente a la realidad objetiva, sino que refleja, trasformándolos, dos de sus reflejos generales desantropomorfizadores, quedará claro que la estructura categorial de la arquitectura no puede basarse, como la de las demás artes, en la tensión entre la generalidad y la singularidad, en su contradictoria síntesis en la particularidad. Su tendencia capital consiste por el contrario en presentar fuerzas generales de la vida humana —el dominio de las fuerzas naturales por la sociedad, su actividad colectiva en interés de finalidades colectivas— de tal modo que la mímesis dúplice suma al individuo en una relación evocadora inmediatamente vivenciable con la refiguración

estética de esas fuerzas que aparecen aquí como realidad espacial.

La categoría de la particularidad, específicamente estética en este proceso, tiene la función de referir inmediatamente esas fuerzas generales al hombre, a cada individuo. Y ello de tal modo que en esa relación se haga vivenciable por evocación precisamente su carácter general, colectivo. Como en el contenido estético-arquitectónico de esa generalidad se supera hasta la desaparición su tensa relación con la singularidad, la mímesis estética no puede en este caso representar como categoría estética ninguna singularidad. En anteriores contextos hemos indicado ya que la singularidad no debe confundirse con el detalle. Sin duda hay detalles en toda arquitectura; pero éstos no existen estéticamente más que por su función en la estructura total, mientras que en las demás artes sirven también para expresar la contradicción, la tensión artísticamente fecunda entre la singularidad y la generalidad, y su superación en la particularidad. Esta diferencia categorial entre la arquitectura y todas las demás artes no sólo determina los decisivos principios de la composición, sino que llega hasta los detalles. Sólo esta madura unidad de contenido, esa amplia riqueza del medio homogéneo, permite una composición mundanal en las obras arquitectónicas auténticamente estéticas. Ella desencadena finalmente los efectos específicamente catárticos del espacio arquitectónico: el ascenso repentino y brusco del particular individuo humano hasta aquella atmósfera, aquella altura desde la cual se hace avasalladoramente vivenciable la fuerza de lo social y general que nace en la vida y la acción social conjunta de los hombres. Pero no como una fuerza que se contraponga hostil o amenazadoramente a los hombres, sino como fuerza propia suya, que él, ciertamente, no consigue poseer en su mera particularidad, sino sólo mediante su inserción en la concreta unidad universal de su colectividad concreta. Por distintos que sean el contenido y la forma de esta catarsis de los que se presentan en las demás artes, en la conmoción producida y en su disolución estética obran siempre las mismas categorías constructivas.

Esta peculiaridad del espacio arquitectónico puede ponerse muy claramente de manifiesto si se le contraponen los otros tipos de creación espacial, los de la escultura y la pintura. Este contraste es instructivo ya por el hecho de que esas artes se han encontrado durante mucho tiempo en íntima colaboración con la arquitectura (aunque han nacido independientemente de ella), de tal modo que

su divergencia y su convergencia no sólo aclaran la esencia de todas esas artes, sino también una parte considerable de sus interrelaciones históricas reales. La cuestión es relativamente sencilla en el caso de la escultura. El espacio de cada obra escultórica es efectivamente —como dice erróneamente Riegl de ciertas fases de la arquitectura— un espacio cúbico. Esto es: toda obra escultórica es —considerada categorialmente— un objeto en el espacio, no un principio constitutivo de un espacio propio. En la medida en que la escultura determina a pesar de todo cualitativamente un espacio, éste se reduce a su entorno inmediato. Por eso no hay en ella ninguna tendencia inmanente a entrar en concurrencia con la conformación espacial de la arquitectura. La creación arquitectónica de espacio es por tanto en principio siempre capaz de subordinar a la totalidad espacial que ella produce, como elementos orgánicos, los objetos cúbico-plásticos, y de insertarlos orgánicamente en esa totalidad. Dicho muy generalmente, se trata siempre y sólo de que la composición arquitectónica sume a las obras escultóricas en situaciones relativamente aisladas e independientes, en las cuales puede manifestarse totalmente la objetividad específica de esas obras, pero sin poder formar en el entorno arquitectónicamente producido más que meros momentos de la total composición espacial arquitectónica. Esta ordenación coordinadora y subordinadora es cualitativamente diversa según los estilos arquitectónicos. Pero ya se sitúen las obras escultóricas en hornacinas o nichos, o, como en el gótico, se sitúen en una fila de columnas, el principio básico es siempre el mismo. Incluso soluciones tan individuales o únicas como la Capilla Médicis de Miguel Ángel pueden reconducirse a este principio: asegurar un espacio específico para cada formación cúbico-plástica y hacer de ésta un mero momento de la estructura, del ritmo del espacio total.

Mucho más complicada es la relación correspondiente entre la arquitectura y la pintura. Pues ésta produce en cada obra individual un espacio mimético de peculiar cualidad y que tiende, inevitablemente, a imponer su propia dinámica frente a la del espacio real arquitectónico. Como es natural y ya sabemos, toda obra pictórica es una unidad contradictoria y orgánica de factores bidimensionales y tridimensionales. Una armonía estética de pintura y escultura no puede producirse más que sobre la base de la bidimensionalidad, pues sólo en este caso llena y adorna la pintura una pared, cuya esencia está exclusivamente determinada por su función en el espa-

cio total arquitectónico. Por eso cuando la bidimensionalidad domina en el reflejo pictórico de la realidad, se producen armonías tan inimitables entre la conformación arquitectónica del espacio y la decoración pictórica como son las de los mosaicos bizantinos de Ravenna. En cambio, cuando —desde Giotto— la pintura florece en su sentido propio, tienen que separarse necesariamente las vías de ambas artes. La revolución iniciada por Giotto en la pintura fue un acontecimiento tan trascendental que la mayoría de sus historiadores se han limitado a investigar sólo este aspecto, sin entrar casi nunca, o sólo con observaciones aisladas, en la problemática de principio que nos interesa en nuestro presente contexto de la arquitectura. Y, sin embargo, Giotto ha pintado frescos, lo que quiere decir que se enfrentó con la tarea de adornar la concreta pared que su fresco tenía que cubrir y preservar lo mismo la función de ese muro en la totalidad arquitectónica, y hasta de dar apoyo a dicha función. Ante esta tarea se manifiesta en su arte una contradicción profunda e irresoluble. Pues cada pintura de Giotto conforma con medios pictóricos un gran drama único de la vida, y por eso tiene que crear consecuentemente en cada caso el espacio mimético, único e incomparable con otro, que le es adecuado. Se rompe así la unidad arquitectónica del muro porque a cada fresco corresponde un propio espacio mimético. La pared se convierte en mera ocasión para los frescos, exposición de imágenes divergentes, y, en la medida en que el contemplador se encuentra preso de la pintura de Giotto, la función arquitectónica de aquellos lienzos de muro queda completamente olvidada. Sólo puede percibirse si se deja de prestar atención a los frescos. La situación es análoga en las obras de los grandes sucesores de Giotto: Massaccio, Mantegna, Piero della Francesca, etc.

Sin duda hay constantemente ejemplos de tendencias contrarias. Así ocurre en los frescos de la Capilla Española de Santa María Novella, o en Benozzo Gozzoli, etc. Pero, por lo que hace a valores pictóricos reales, entre los cuales hay que incluir la creación de espacio como presupuesto de la conformación de la figura humana, esos ejemplos se encuentran muy por debajo del arte de Giotto y de sus grandes sucesores. Aquí queda pues de manifiesto la contradicción entre el espacio pictórico y el espacio arquitectónico. Sin duda sería dogmático quedarse quietos ante dicha contradicción en esa cruda forma insalvable, pues precisamente el Renacimiento pleno muestra ejemplos de gran importancia en el

intento de resolver la contradictoriedad. Rafael —con no pocos precursores— ha recorrido uno de los caminos posibles, especialmente en las Estancias. Rafael está muy lejos de renunciar a la tridimensionalidad de la pintura, y, con ella, a la visualización de las culminaciones principales, trágicas, idílicas, etc., de la vida terrena. Por eso su esfuerzo se orienta a ordenar la conformación tridimensional mimética del espacio, de tal modo que, domándola, no tenga ningún efecto destructivo sobre la arquitectura. En el arte de todo gran artista esta tendencia se funda en el contenido humano de las pinturas: Rafael pretende una representación al nivel más alto, una representación de suma significancia en el plano de la concepción del mundo. Es verdad que en la interrelación de las fuerzas de la vida humana que él refigura no desaparecen nunca del todo los conflictos dramáticos; pero el acento de la conformación recae sobre una última colaboración de esas fuerzas hacia su última armonía; no recae sobre la abierta colisión de las contradicciones y contraposiciones. Por eso el espacio mimético es fundamento y cumplimiento de las relaciones humanas así captadas, al modo como en el arte de grandes pintores anteriores ese espacio satisfacía esa función para la dramatización de la vida visualizada. Se preserva la tridimensionalidad de dicho espacio, pero, ante todo, como escenario condigno para esas representaciones de un contenido vital en última instancia armonioso; esto es: se preserva de tal modo que la ampliación propiamente mimética del espacio conformado queda inserta en el marco de una bidimensionalidad decorativa. Pese a todas las diferencias cualitativas entre la *Disputa* y el *Parnaso* o la *Liberación de San Pedro*, etc., esa comunidad en la peculiaridad compositiva que lo fundamenta todo. penetra todas esas pinturas. Ya la ruptura con el principio de la representación de ciclos enteros en cada lienzo de muro y su sustitución por el de la adhesión exacta a las formas específicas de cada uno de ellos (p. e., las ventanas de las dos composiciones últimamente citadas) muestra que aquí se trata de un intento unitario y consciente de superar la contradicción que comentamos desde el punto de vista de la representación decorativa.

La orientación de Miguel Ángel en el techo de la Capilla Sixtina se contrapone diametralmente a esa vía de resolución. Miguel Ángel parte del espacio mimético propio de la pintura, el cual sirve a cada pintura como fundamento formal y tiene necesariamente que entrar en conflicto con el espacio visual real de la arquitectura.

Miguel Ángel lleva entonces hasta sus últimas consecuencias la tendencia inmanente a la pintura, pero de tal modo que las tendencias espaciales-conformadoras de las diversas unidades pictóricas se sinteticen en la unidad dinámica de un espacio mimético común a todas ellas. Así el entero techo se convierte en una composición espacial mimética unitaria que anula totalmente las funciones arquitectónicas del techo real y hace que el espacio real de la capilla culmine por arriba en el espacio miméticamente creado en el techo. Con esto se consigue una solución plenamente original y singular del secular conflicto entre el espacio arquitectónico y el espacio mimético-pictórico. Pero, por numerosísimas causas, la solución es única, está ligada a la personalidad de Miguel Ángel, pese a que algunas veces artistas de importancia, como Correggio, hayan intentado soluciones parecidas. La de la Sixtina se funda ante todo en la profunda concepción miguelangelesca del mundo. Pues la espacialidad mimética de la pintura no exige en modo alguno por sí misma esa universalidad, capaz de abrazar el mundo entero, que Miguel Ángel ha conferido al espacio de su techo; según el proyecto y los medios expresivos disponibles, los fundamentos de aquella espacialidad pueden llegar hasta muy abajo en lo personal y transitorio, y levantar estos planos a particularidad artística. Pero si un espacio producido de ese modo no ha de subsistir simplemente en sí y para sí, sino que ha de reprimir incluso el espacio arquitectónico —el cual es por principio universal—, entonces ha de ser capaz de entrar en concurrencia con esa universalidad por la temática que lo llene y por el pathos dimanante de su dominio artístico. En cuanto que en una pintura así empiezan a predominar las tendencias lúdicas, se reproducirá la vieja disonancia, por grande que sea el éxito técnico del artista. A todo eso pueden añadirse dos momentos favorables para explicar el logro de Miguel Ángel. Primero: las tendencias escultóricas de su pintura, que hacen que sus figuras se acerquen al principio cúbico de la estatuaria. Si para un espacio mimético-pictórico normal esas tendencias son más dañinas que favorables, en el caso del arte miguelangelesco de la Sixtina dichas tendencias se convierten en sostén portador de sus específicas síntesis miméticas. Segundo: la sencillez, hasta primitivismo, de la arquitectura de la Capilla Sixtina, especialmente de su techo, simplicidad fácil de barrer por la tormenta del pathos de Miguel Ángel, mientras que las cúpulas, con las cuales se han intentado frecuentemente soluciones

análogas, representan un espacio mucho más nervioso, más lleno de auténtica vida propia y, por tanto, más resistente a esa invasión pictórica.

No podíamos proponernos aquí el agotar ni esquemáticamente este problema. El análisis de las contradicciones y de sus soluciones debía servirnos sólo para concretar con más precisión que hasta ahora la peculiaridad, el poder estético autónomo del espacio real arquitectónico en su interrelación con otras artes creadoras, también, de espacio. Pues sólo así podemos tener claramente ante la vista la unidad estética de todas las artes y lo específico de la arquitectura, con la entera riqueza de sus determinaciones. Ahora hemos de contemplar esa unidad desde otro punto de vista importante, el de la historicidad originaria de todo arte, que vale también para la arquitectura. Como la trasformación de las dos generalidades antes tratadas en particularidad estética tiene lugar arquitectónicamente, la sociedad del espacio así vivenciado se impone enérgicamente en su propia mundalidad. Pero esto significa al mismo tiempo una acusada historicidad de la arquitectura como arte, noción que se pierde necesariamente cuando se concibe la arquitectura como comienzo de la evolución del arte o como reflejo de meras relaciones naturales. Es un mérito de la estética de Nicolai Hartmann el haber reconocido mucha importancia a esta esencia penetrantemente histórica, por así decirlo, del arte de la construcción. Aunque también él ponga ese carácter menos en depedencia orgánica respecto de su esencia misma que como ocurre en nuestra exposición; de todos modos lleva razón a grandes líneas al afirmar que la obra arquitectónica está «situada en un tiempo apariencial y, con él, en una vida apariencial».

También es correcto ver en la edificación «el ropaje, en cierto sentido», la «más estrecha vida comunitaria» de los hombres, razón por la cual «los pueblos y las épocas históricas pueden "aparecer" en sus obras arquitectónicas», y ello «precisamente según sus finalidades, sus deseos y sus ideas».[1] Todo eso es verdad en su orientación principal. Lo único lamentable es que Hartmann, aun estando más cerca del idealismo objetivo que sus contemporáneos, esté también afectado, sin confesarlo, por el error general del idealismo subjetivo, que consiste en separar mentalmente los problemas categoriales propios de la estética del papel histórico de ese arte. Por

1. N. HARTMANN, *Ästhetik, cit.*, págs. 126 s.

eso no ve Hartmann en este caso que —como en cualquier arte— también en la arquitectura los problemas formales más profundos y decisivos —y precisamente desde el punto de vista estético— son inseparables de su base histórica, como problemas de la concreta conformación del espacio. La concreta finalidad social —aun preestética—, de la que tan a menudo hemos hablado, impone ese hecho de modo obvio; pues ¿cómo podría carecer de carácter histórico bien acusado algo tan concretamente social?

Pero ahora se trata de algo más; importa, en efecto, el hecho de que esa esencia social no sólo está indisolublemente ligada a la existencia de la arquitectura, sino que, además, llega hasta sus más profundas capas estéticas y nace de ellas. Para presentar convincentemente esta situación basta con pensar en el origen, tantas veces descrito, de la arquitectura barroca. El Renacimiento culminante prefiere en sus proyectos monumentales la cúpula central. El mismo Miguel Ángel, tan profundamente agitado por la crisis social, política, religiosa e ideal de su tiempo, fue mucho más allá de la armonía renacentista; pero no rompió nunca con aquella concepción, y hasta sostuvo que en la construcción de la iglesia de San Pedro había que volver al primitivo proyecto, puramente renacentista, de Bramante.[1] Cierto que su plan es, como concepción espacial, precisamente lo contrario del de Bramante. La inquietud trágica, la apasionada aspiración a monumentalidad, en las cuales fermentaba, recubierta por un poderoso y violento pathos, una profunda angustia íntima problemática, alcanzó tal vez su primera condensación perfecta en el interior de la iglesia del Gesù por Vignola. Dvorák ha dado una convincente descripción de la síntesis, radicalmente nueva, de construcción longitudinal y construcción cupuliforme, síntesis que conjura un intenso efecto pictórico. Dvorák compara esa construcción con la basílica paleocristiana, aparentemente análoga. «La diferencia consiste en que las naves laterales se anquilosan y se convierten en series de capillas vinculadas entre ellas y separadas de la nave principal por disposiciones parecidas a arcos de triunfo. Así la nave central obraría como una sala autónoma si no estuviera enlazada con el espacio cupular. Poderosas pilastras dobles soportan un pesado sistema de arquitrabes, en el cual descansa la bóveda, también de muchas toneladas, con

1. M. DVORÁK, *Geschichte der italienischen Kunst* [Historia del arte italiano], München 1928, Band [vol.] II, págs. 104 s.

sus ventanas. La nave principal es ancha y relativamente corta. El centro espiritual y artístico de la construcción es el espacio cupular; no está separado del resto del edificio, sino que ejerce influencia en todo el espacio interior. El visitante vive la cúpula desde que entra en la iglesia, y luego más intensamente a cada paso que da; esa influencia dominante hace fluyentes la majestuosa sala y las macizas formas constructivas que la delimitan. Todo lo imaginado por el arte para dominar tectónicamente las masas parece moverse, como obedeciendo a un poder sobrenatural, hacia el espacio cupular, en el cual el peso pierde su poder y la mirada y el espíritu suben a regiones superiores».[1] En esos casos se aprecia fácilmente que el dominio científico-tecnológico de las fuerzas naturales da sin duda, en su mímesis visualizada, el fondo vivencial general de la creación de espacio arquitectónico, pero, a pesar de ello, no es más que un vehículo para cumplir la tarea social, trasformada a su vez en promoción de una determinada evocación. (Todo espacio arquitectónico de importancia puede reconducirse así a su contenido emocional social.) La historicidad de la arquitectura se funda pues en sus problemas formales más profundos y decisivos. La generalidad, el carácter puramente afirmativo de esta fundamental relación forma-contenido, no es un momento inhibitorio de esa historicidad, sino que, por el contrario, le da una peculiaridad muy intensa. Precisamente lo común que, con toda contradictoriedad y hasta contraposición, vincula y unifica socialmente a los hombres cobra aquí, en su particularidad estética, una fisionomía indeleblemente histórica.

De todo ello puede inferirse una extraordinaria sensibilidad de la arquitectura como arte respecto de las trasformaciones histórico-sociales. Y hay que subrayar lo siguiente: *como arte*. Pues, también, y de nuevo a diferencia de las demás artes, cada sociedad, a partir de cierto nivel evolutivo, tiene que poseer su propia arquitectura. Una sociedad sin pintura o sin tragedia es perfectamente imaginable, y hasta ha existido varias veces; pero no lo es sin edificios. Esta masiva constricción de la necesidad social no cristaliza, empero, los momentos de la misión social que determinan el carácter artístico de la arquitectura para bien y para mal. Más bien hace, por el contrario, que su eficacia sea más hábil que en cualquier otro arte. Esto tiene que ver, precisamente, con el carác-

1. *Ibid.*, págs. 115 s.

ter afirmativo sin reservas, directamente social, de la arquitectura como arte. Toda relajación de las relaciones entre el mundo intelectual y emocional, socialmente condicionado, de los individuos y la misión social, que es suma de todos ellos, tiene por fuerza que introducir en aquel carácter una cierta inseguridad y falta de solidez, tiene que hacerlo más abstracto y menos constrictivo que en todas las demás artes. Como la misión social se refiere inmediatamente a la mímesis del individuo humano, de sus destinos, etc.; como esas otras artes no alcanzan la sociedad en su totalidad sino a través de las mediaciones preformadas por su medio homogéneo, y como en ellas las soluciones a los problemas forma-contenido se realizan directamente como logros en cada caso de una personalidad creadora, en dichas otras artes hay siempre rodeos practicables que posibilitan realizaciones de alto valor incluso en el seno de una problemática social general. Piénsese, por ejemplo, en la transición, sin violencias y casi sin roces, desde el dominio del fresco al de la tabla, transición tras de la cual se desarrolla un proceso de incipiente aburguesamiento, de incoada privatización; o en la relajación de las relaciones entre la escena y el drama, que tuvo sin duda lugar con mayores conmociones y provocando una problemática más profunda, pero que, sin embargo, no pudo impedir que en los siglos XIX y XX se tuviera toda una serie de dramaturgos y dramas importantes. No existe para la arquitectura esa escapatoria mediante la respuesta puramente individual a la problemática epocal de cada momento, respuesta que sólo puede conseguir validez general por vías indirectas. El modo como la tarea social obra en la arquitectura, la relación directa entre dicha tarea y su realización, produce el fundamento estético de la sensibilidad comentada de la arquitectura. Se trata de una cuestión estructural básica, como lo muestra ya el hecho de que en la arquitectura obre incluso externamente una vinculación mucho más robusta y unívoca entre el encargo y la realización que en cualquier otro arte.

No nos es posible entrar en una exposición detallada de esta cuestión, ya por la circunstancia de que por su esencia pertenece a la parte histórico-materialista de la estética. Sólo en ella pueden estudiarse adecuadamente los principios mismos de una tal mayor o menor receptividad de las diversas artes respecto de las trasformaciones de su mundo circundante social. Si a pesar de ello hemos aludido aquí al problema fundamental de esta temática, es que nos lo imponía la convicción, varias veces expresa, de que los pro-

blemas dialéctico-materialistas de la estética y los histórico-materialistas, aunque exigen tratamientos metodológicamente separados, quedan objetivamente vinculados con indisoluble intrincación. Esto significa, por una parte, que la investigación dialéctico-materialista del arte y, ante todo, de las diversas artes en particular, tiene que ser incompleta si no incluye una alusión a la historicidad específica inseparablemente vinculada a su estructura formal estética; y, por otra parte, que toda investigación histórico-materialista que intente despreciar esas conexiones y estudiar directamente el arte sin tales análisis dialécticos, como simple fenómeno estético, sin tener constantemente en cuenta su específica estructura estética, tiene que caer en un vulgar sociologismo. Precisamente un problema tan decisivo de la doctrina histórico-materialista del arte, como es el de la evolución irregular o no-uniforme —tanto en la génesis y el despliegue interno de las artes singulares cuanto en su eficacia social inmediata y mediada—, degeneraría inevitablemente en una abstracta vulgarización si careciera de esa íntima colaboración entre el materialismo dialéctico y el histórico. Dicha colaboración, en cambio, puede contribuir a la destrucción de analogías esquematizadoras. (Piénsese otra vez en el tratamiento de la música y la arquitectura con paralelismos injustificados. El materialismo dialéctico muestra que la duplicidad de mímesis que se encuentra en ambas es, sin embargo, de caracteres totalmente diversos. Y las investigaciones histórico-materialistas mostrarían el modo contrapuesto como una misma evolución histórico-social ha obrado sobre ambas: los últimos siglos han visto simultáneamente un nuevo florecimiento de la música y una arquitectura aplastada por una grave problemática y fenómenos decadentes.)

La profundidad con la cual esta sensibilidad histórico-social de la creación arquitectónica penetra en los problemas formales decisivos se aprecia fácilmente si recordamos uno de los ejemplos últimamente aducidos, la conformación barroca del espacio. En ese lugar hemos atendido al origen de un espacio interno específico. Riegl ha llamado «victoria de la profundidad sobre la altura y la anchura» al proceso que entonces se consumó. Pero una tal trasformación de los principios del espacio interior no puede haber dejado intacto el espacio de la construcción exterior. Riegl añade una rica exposición al respecto, al decir acerca de la Iglesia del Gesù, también recién citada: «*el exterior se descuida totalmente respecto del interior, con la única excepción de la fachada y la cú-*

pula, perdida ésta, por lo demás, para toda contemplación desde cerca. Toda la capacidad conformadora de los artistas se lanza sobre la fachada».[1] Pero con esto penetra en el estilo constructivo una categoría completamente nueva y, al mismo tiempo, sumamente turbadora, la cual exacerba constantemente la problemática de la nueva arquitectura: la categoría de fachada, precisamente. Aduciremos también la luminosa descripción de su esencia y de su papel arquitectónicos por Riegl: «La fachada es un muro que nos traiciona al mismo tiempo que detrás de él hay un espacio que se extiende en profundidad... La fachada recuerda algo que no es al mismo tiempo visible, y aún menos tangible... La fachada es, por su cuna, un "elemento pictórico"».[2]

En el terreno de los principios, lo más importante de ese fenómeno es que la conexión unitaria orgánica entre el espacio interno y el externo quedó desgarrada con el nacimiento de la fachada, por la concepción que la creó. Como es natural, tuvo que consumarse un largo proceso para que maduraran todas las tendencias, destructoras de la unidad arquitectónica, que estaban implícitas desde el primer momento en esa concepción. La fachada de la Iglesia del Gesù, por Giacomo della Porta, presenta aún una completa armonía tonal con el espacio interior, que es obra de Vignola. Pero ya en el período barroco empieza a abrirse camino esa disociación de principio entre la fachada y el espacio interno, su nueva naturaleza de escenario o bastidor, la independización de sus tendencias pictóricas respecto de la intención arquitectónica de conjunto; y en el siglo XIX esas tendencias cristalizan en un principio radicalmente destructor. Se hace, en efecto, posible aplicar a cualquier espacio interno —hasta a espacios internos proyectados sin intención arquitectónico-artística— una fachada cualquiera. Así se ha podido aplicar a las grandes casas de pisos, cuarteles de alquiler de las grandes ciudades modernas, fachadas góticas, renacentistas o barrocas, según la moda. La decadencia de la misión social confiada a la arquitectura, su disolución en abstraccción, subjetividad vacía y capricho de la moda —fenómenos condicionados histórico-socialmente por el apogeo del capitalismo—, se ha consumado casi hasta la completa destrucción de la arquitectura como arte. Es claro que

1. RIEGL, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* [El origen del arte barroco en Roma], Wien 1908, págs. 108 y 112.
2. *Ibid.*, pág. 59.

se trata de un compromiso, una ecléctica voluntad de unificar tendencias incompatibles. Ese eclecticismo es una etapa necesaria en la evolución de la misión social de las artes en la sociedad capitalista madura. El fundamento del proceso es el cambio cualitativo producido por el desarrollo de las fuerzas productivas, al que ya nos hemos referido en otros contextos. El hecho de que los instrumentos del trabajo se desprenden aceleradamente de los datos antropológicos presentes en los trabajadores, y se hacen cada vez más científicos, más desantropomorfizadores, exclusivamente orientados a la tarea objetiva, o sea, el hecho de que el hombre no aspira ya con sus instrumentos a un equilibrio entre la finalidad objetiva y sus capacidades más intensificadas, sino que tiene que someterse a las condiciones puramente objetivas que le prescribe la máquina, es un «progreso» monstruoso y revolucionario de la evolución de la humanidad. Pero el trabajo maquinista desgarra al mismo tiempo la vinculación orgánica entre el hombre, el trabajo y el producto del trabajo, la cual ha dominado en las culturas precapitalistas. Simultáneamente con ese proceso aparece, con objetiva necesidad histórico-social, una determinación casual ineliminable entre individuo y clase. Marx ha subrayado enérgicamente esa diferencia respecto de épocas anteriores: «En el estamento (y aún más en la tribu) todo esto está aún disimulado; por ejemplo, un noble es siempre un noble, y un villano es siempre un villano, independientemente de su situación: hay una cualidad inseparable de su individualidad. La diferenciación del individuo personal respecto del individuo de clase, el carácter casual de las condiciones vitales respecto del individuo, no se presenta sino con la aparición de la clase que es ella misma un producto de la burguesía. La concurrencia y la lucha de los individuos entre ellos producen y desarrollan esa casualidad como tal. Por eso en la representación los individuos son bajo el dominio de la burguesía más libres que antes, porque sus condiciones de vida les son casuales; en la realidad son, naturalmente, menos libres, porque se encuentran más subsumidos bajo un poder cósico».[1] Es importante para nuestros presentes fines el hecho de que con eso el carácter a la vez general y particular-concreto de la misión social de la arquitectura tiene que descomponerse con más intensidad cualitativa que en las demás artes.

1. MARX-ENGELS, *Die deutsche Ideologie*, *Werke*, *cit.*, I, V, págs. 65 s.

La solución ecléctica de compromiso antes aludida, y cuyas destructoras consecuencias para la arquitectura no pueden ya ponerse en duda, se debe a que, junto con las tendencias antes descritas, resultado inmediato de la evolución económica del capitalismo, había en el siglo XIX condiciones político-sociales específicas para el desarrollo, la toma o la preservación del poder por la burguesía. No puede ser aquí tarea nuestra el describir detalladamente esas condiciones. Aludiremos brevemente a los compromisos políticos de la burguesía con las anteriores clases dominantes, compromisos con los cuales intentaba evitar una democratización radical de la sociedad, y ante todo un avance del proletariado socialista. Para realizar esos fines tenía que recoger ideológicamente una parte del legado feudal-absolutista y desarrollar además en su propia ideología una «respetabilidad» anti-plebeya, para convertirse así en salvaguarda de la «seguridad» social. Marx ha expuesto con destructora ironía esas tendencias en el caso de Napoleón III, y tal vez baste con recordar también la mezcla romántica y patética del progreso económico capitalista con restos decorativos de anteriores sociedades en el caso de personajes como Federico Guillermo IV y, sobre todo, Guillermo II de Alemania. Pero incluso formas más «distinguidas» de ese compromiso ecléctico, como el período de Francisco José en Austria-Hungría o la era victoriana en Inglaterra, muestran en lo esencial rasgos sumamente próximos a esas otras cristalizaciones más caricaturescas. El «historicismo» tan profundamente anti-artístico de esa etapa de la arquitectura nace pues necesariamente de ese suelo social. Su escisión ecléctica, su vacía abstracción que pretende imitar concreción, expresa muy precisamente el complejo emocional con el cual la clase dominante de esa época afirma su propia existencia. Y el hecho de que el período de ese callejón sin salida del arte arquitectónico haya producido al mismo tiempo en pintura el florecimiento del impresionismo francés, en la literatura figuras como Dickens y Thackeray, Gottfried Keller y Henrik Ibsen, y en música las de Wagner, Brahms y Verdi, muestra claramente la corrección de nuestra tesis acerca de la especial sensibilidad de la arquitectura para la tarea social que recibe.

Pero también se obtiene un cuadro sumamente parecido a ése si se contempla el posterior y apasionado movimiento de reacción a ese eclecticismo desde el punto de vista de los principios. Por justificada que haya sido toda crítica de la arquitectura desde me-

diado el siglo XIX aproximadamente, ninguna de esas críticas consiguió llegar al centro de la cuestión, a la decadencia de la misión social de la arquitectura a consecuencia de la existencia humana en el capitalismo. Esto era imposible ya por el hecho de que la decisión de arrojar por la borda el eclecticismo historicista partía en gran medida de las posiciones de un capitalismo «puro» que no tuviera ya que buscar apoyo ideológico alguno en el pasado precapitalista. Como es natural, en las diversas corrientes de la nueva arquitectura eran diversos los motivos que, de un modo inmediato, desempeñaban el papel decisivo. Pero lo decisivo es que, dada la descomposición de la misión social, la tarea básica de crear un espacio para el hombre por medio de la trasposición de las potencias constructivas de la edificación en visualidad quedaba aquí tan recusada o ignorada —aunque con otras motivaciones— como en el academicismo despreciado, pomposo y comercial. Así, tras la radical eliminación de todas las tradiciones, tras la llamada a una arquitectura «pura», se encuentra el espíritu del conformismo exactamente igual que en la época del eclecticismo, aunque con otros contenidos y otras formas, de acuerdo con el cambio social. Y no podía ser de otro modo porque, como hemos mostrado, el principio afirmativo es esencial a la arquitectura. Como la arquitectura de este período estaba obligada a aceptar y afirmar un capitalismo esencialmente inhumano, el principio de inhumanidad tenía que servir como fundamento de su concepción espacial, o, por mejor decir, como fundamento de su aniquilación arquitectónica del espacio estético-arquitectónico, para sustituirlo por un espacio puramente desantropomorfizador.

La lucha contra el principio humano en el arte es una tendencia general del período. Ortega y Gasset, uno de los primeros autores en condensar las diversas tendencias de esa naturaleza, ha escrito al respecto:

«Me parece que la nueva sensibilidad está dominada por un asco a lo humano en el arte...» «El placer estético para el artista nuevo emana de ese triunfo sobre lo humano; por eso es preciso concretar la victoria y presentar en cada caso la víctima estrangulada.» [1]

Por razones ya aducidas, esa tendencia tenía que obrar del modo más inequívoco en arquitectura. Pues la esencia íntima de

1. ORTEGA, *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela; Obras Completas*, vol. III, págs. 370 y 366.

ésta no permite protestas problemáticas de las que son capaces las demás artes, aparte de que su dependencia inmediata respecto del capitalismo tardío es aún mucho más intensa. La tendencia en cuestión se intensifica por los fundamentos desantropomorfizadores de la mímesis en arquitectura. Al tratar este tipo de conocimiento hemos aludido ya a la falsa tendencia filosófica a interpretar el sentido y la constante ampliación de la desantropomorfización en las ciencias como algo anti-humano. En el caso de la arquitectura resulta muy fácil, por la esencia misma de la cosa y en cuanto que el principio humano desaparece de la misión social, quedarse con ese primer reflejo desantropomorfizador y negar la segunda mímesis o identificarla con la primera. Así se tiene, en lugar de la mentida pompa ecléctica e hinchada del período anterior, una «sencillez» y una «cientificidad» conscientemente desantropomorfizadoras y (como arte) inhumanas, un tecnicismo por el cual cobran objetivación el vacío y la pobreza de la vida capitalista; es un estado de ánimo que no pudo hallar su pathos sino en la desmedida de la cantidad intensificada abstracta. (Se entiende sin más que nuevos resultados científicos, nuevos materiales, etc., han favorecido ese proceso al facilitar la desaparición de los principios estructurales visuales; pero ése no es el motivo decisivo de tal desarrollo).

De toda esa plétora de motivos nos limitaremos a tomar uno: el geometrismo. Sedlmayr ha llamado con razón la atención sobre el hecho de que esa teoría aparece ya en la época de la Revolución Francesa con el principio de que la arquitectura tiene que regenerarse por medio de la geometría. Sus defensores proyectan ya edificios esféricos en los que la geometría consigue una victoria completa sobre toda tectónica y sobre su expresión visual. Y Sedlmayr pone en correcto paralelismo con ello la frase de Le Corbusier, según la cual «El hombre en libertad se inclina por la geometría pura».[1] La analogía de la simetría, de la estructura de los diversos elementos, etc., está, naturalmente, al alcance de la mano, aunque es muy superficial. A consecuencia de su analogía entre la arquitectura y la música la había utilizado ya Schelling (aunque combinándola con la analogía, contradictoria y no menos superficial, con lo

1. SEDLMAYR, *Die Revolution der modernen Kunst* [La revolución del arte moderno], Hamburg 1955, págs. 20 y 26. Vid. también la frase de Le Corbusier sobre la máquina y la geometría, citada *ibid.*, pág. 60.

orgánico),[1] mientras que Schopenhauer, partiendo de un conocimiento mucho más correcto de la naturaleza de la arquitectura, ve su «tema» exclusivamente en el peso, la rigidez, la cohesión, etc., por lo que recusa consecuentemente todo geometrismo.[2] La moderna técnica arquitectónica favorece mucho el dominio de lo puramente «geométrico», porque los materiales recientemente utilizados permiten formas externas cualesquiera y las entregan por tanto del todo a la subjetividad del constructor. Esta subjetividad está, naturalmente, condicionada por la sociedad. Pero eso no impide que obre destructora y abstractivamente sobre la misión social confiada a la arquitectura. El efecto útil social concreto de cada construcción pierde su peculiaridad sensible, esto es, puede realizarse —por lo que hace a la utilidad pura— con toda comodidad, sin tener que determinar un espacio interno y externo que llevaran a intención visual aquella función. Por eso un establecimiento público de baños puede tener el mismo aspecto que una factoría, una fábrica o una iglesia, y a la inversa, sin dejar de ofrecer por ello desde el punto de vista geométrico una solución perfecta. (Esto muestra hasta qué punto se trata aquí de una forma complementaria de la arquitectura ecléctica de la segunda mitad del siglo XIX. La contraposición completa de los principios constructivos, del contenido emocional de las superficies presentadas, etc., no suprime ese profundo parentesco, que es la decadencia de la concreta misión social hasta dar en una abstracción indiferente para con toda objetividad.) La decadencia de la misión social, o, por mejor decir, su conversión en algo totalmente abstracto, como la exigencia de la construcción alta a consecuencia del encarecimiento de la renta del suelo urbano, aporta una «liberación» respecto de todos los postulados «anticuados», o sea, respecto de la tarea de crear un espacio concreto propio para el hombre. Así pues, en la medida en que las formas constructivas no están dominadas por una excentricidad completamente caprichosa —lo cual no ocurre más que en casos excepcionales—, un tal predominio de lo geométrico es fácilmente comprensible.[3]

1. SCHELLING, *Werke, cit.*, I, V, págs. 576 y 580.
2. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung, cit.*, II, cap. 35.
3. Recordaremos nuestra anterior alusión al análisis del templo de Paestum por Jacob Burckhardt. El templo no está proyectado geométricamente, pero incluso su simetría arquitectónica se humanizó mediante finas desviaciones. En toda auténtica arquitectura pueden apreciarse tales tendencias. El moderno geometrismo las excluye todas; es por principio antihumano.

Las ideologías fetichizadoras propias del período imperialista apoyan, como es natural, tales tendencias. Este efecto se percibe, como se comprenderá, en todas las manifestaciones ideológicas de la época, por tanto también en todas las artes. Sin poder entrar ahora detalladamente en esa problemática, es posible, de todos modos, observar con brevedad que en las demás artes tiene lugar una lucha ininterrumpida entre el sometimiento, la adaptación, el compromiso con la situación fetichizada del hombre de esta época y una rebelión más o menos consciente contra ella. Baste con aludir a figuras tan significativas como Thomas Mann o Béla Bartok para que ese antagonismo se manifieste pujantemente. El que el movimiento de rebelión sea más débil en las artes plásticas que en la literatura o la música arraiga en la naturaleza de esas artes, en el objeto de su específico modo de reflejo, en la relación sujeto-objeto así determinada, pero no puede ser tema de estudio aquí sin acarrear una digresión demasiado amplia. La lucha estética contra la fetichización no puede consistir, como mostramos en su lugar, sino en descubrir y conformar artísticamente en las formaciones cosificadas, cristalizadas como objetos, las relaciones humanas que las subyacen real y objetivamente. El carácter inmediata e intensamente social de la arquitectura como arte, imposibilita una tal oposición. Pues es sin duda posible desenmascarar poéticamente, por ejemplo, el concreto proceso de disolución de una tal fetichización como imagen social necesariamente engañosa de la superficie, sin necesidad de dar la crítica de la fetichización en la forma de un mundo desfetichizado. En cambio, la ruptura arquitectónica con la fetichización no podría tener lugar sino poniendo en vez del aniquilado espacio propio del hombre otro espacio propio fácticamente nuevo. Pero eso no es posible en las condiciones histórico-sociales del presente. Consecuencia necesaria de la situación hoy en desarrollo es que el pensamiento arquitectónico se limite exclusivamente al primer acto, científico, desantropomorfizador, de reflejo de la realidad y a su utilización tecnológica óptima, aniquilando la conformación visual del espacio por obra de una inmediata identificación de ésta con aquel reflejo. Una finalidad social que, en nombre de la sociedad (de su clase dominante), exigiera un espacio concreto, adecuado a las necesidades humanas visuales de intención autoconsciente, resulta imposible a causa de la estructura y de las tendencias evolutivas del capitalismo imperialista. Por eso todos los esfuerzos orientados de algún modo a con-

seguir efectos artísticos tienen que ocuparse de cuestiones secundarias (color de los edificios, suavización de la inhumanidad en las fachadas, etc.), limitándose a producir algo que por lo menos sea agradable. Tampoco la nueva sociedad socialista ha sido hasta ahora capaz de plantear a la arquitectura una concreta misión de producción de espacio social, arrancándola así de su ya secular callejón sin salida. La causa capital de esa incapacidad nos parece ser la inmadurez de la evolución socialista, la cual no ha permitido aún que madure una concreción de la nueva misión social. Como es natural, no puede pasarse por alto que también en este campo desempeñan un papel considerable las deformaciones ideológicas del período de Stalin, en modo alguno superadas aún realmente.

III *La artesanía artística*

El anterior análisis de la arquitectura ha planteado ya una serie de problemas adecuados para suministrar un fundamento para el correcto tratamiento estético del complejo que solemos llamar de un modo genérico artesanía artística. El punto de vista principal que puede conseguirse aquí es ante todo la diferencia entre la generalidad y la particularidad como base de los elementos emocionales y de concepción del mundo que determinan la producción de tales objetos, que constituyen en cierto sentido la misión social a que responde su producción y que, por ello, resultan decisivos para la eficacia de dichos objetos, para el papel que desempeñan en la vida de los hombres. Los problemas estéticos decisivos cristalizan pues en torno a la cuestión central de si y en qué medida esas tendencias pueden cobrar, incluso en el terreno de la vida privada, el acento de generalidad, o si, por el contrario, tienen que sucumbir sin resistencia al poder de lo privado. En la medida en que afecta a la arquitectura, esta cuestión se rozó a propósito de la construcción de casas particulares. Al hacerlo resultó claro que la relación histórico-social determinada y concreta que impera en cada caso entre el individuo y la clase (el estamento, etc.) a que pertenece influye decisivamente en su modo de solución. Esto es: cuanto más intensa y más penetradora de todas las manifestaciones de la vida es esa relación en sus efectos sobre la existencia del individuo, cuanto menos casual es —en el citado sentido de Marx— su conexión, con la situación del individuo en la sociedad, tanto más unívoca y coherentemente se impondrán las tendencias estéticas ge-

nerales y tanto menos podrán inhibir su despliegue las veleidades particulares personales. Pero ya a propósito de esta cuestión —y aun más por lo que hace a todas las que van a seguir— hay que tener en cuenta la naturaleza concreta de la conexión entre el individuo y el grupo social (la citada naturaleza casual de la relación). Pues incluso cuando domina plenamente esa casualidad es incorrecto imaginarse que la persona es una entidad de absoluta independencia social. Al contrario. Precisamente en esos casos se encuentra la persona sometida a los poderes sociales mucho más tiránica y absolutamente. Lo que pasa es que entonces se produce entre el individuo y la corriente social una relación puramente abstracta en la cual lo propiamente individual del hombre queda prácticamente aplastado, sin que por ello su particularidad privada se alce, superándose, hasta lo universalmente social, hasta lo socialmente representativo. Más bien se tiene una mezcla de uniformización abstracta y culto de la particularidad extrema; piénsese en el dominio de la moda en la sociedad actual, tantas veces enlazada de modo íntimo con el cultivo de «hobbys». El capitalismo altamente desarrollado produce, tanto en la mercancía lanzada al mercado cuanto en la cultivada receptividad para la misma, una intensa particularidad abstracta que trasforma cualitativamente el carácter de la misión social precisamente en el terreno que ahora nos interesa estudiar.

Sin pretender disminuir la importancia de esa radical modificación, hay que reconocer, de todos modos, que lo que en ella experimenta una particular exacerbación, llevada hasta una alteridad cualitativa, es la contradictoriedad dialéctica siempre presente, en latencia más o menos completa, entre lo socialmente general y lo personalmente privado. La historia entera de la arquitectura muestra que las exigencias que se le dirigen desde la vida general de los hombres obtienen su fecundidad estética precisamente de su concreta generalidad. Las tareas debidas a la mera vida privada pueden, sin duda, expresar deseos muy justificados desde su punto de vista, pero su convergencia con las exigencias estéticas de un espacio interno o externo adecuado para el hombre será siempre de carácter casual. Así dice Riegl acerca de la casa privada medieval: «No es que los arquitectos medievales carecieran de sensibilidad para con la significación estética de la ley arquitectónica fundamental de la simetría: cuando han podido servirse de la simetría sin lesionar una necesidad práctica la han aplicado. Pero

cuando consideraciones de utilidad práctica se oponían a la simetría, la abandonaron sin preocupaciones, como elemento de importancia mínima».[1] Sabemos por nuestro estudio de la arquitectura que la simetría ha desempeñado un papel muy importante en la evocación de un espacio propio y adecuado al hombre, y que se ha impuesto espontáneamente en los estilos más diversos, porque, dada la destacada importancia del orden que ella expresa visualmente, orden en el cual se revela el dominio del hombre (de la sociedad) sobre las fuerzas naturales, todas las determinaciones indirectamente referidas al hombre como individuo —como el problema izquierda-derecha— quedan simplemente eliminadas. Es tarea de la historia del arte el seguir los diversos caminos por los que ese principio se ha impuesto, por ejemplo, en el Renacimiento o en el Barroco; pero es claro que tampoco en la estructura de las catedrales románicas o góticas desempeña un papel análogo al que le compete en la construcción privada. Hay pues aquí una diferencia de principio entre que la tarea social se dirija de un modo socialmente directo a la creación de espacio o discurra por un rodeo a través de la consciencia individual de una persona privada, caso en el cual la victoria de los postulados estéticos depende necesariamente de la medida en la cual la tarea esté socialmente determinada también en su inmediatez. Este momento de la casualidad necesariamente puesta con el carácter privado muta, al llegar el capitalismo, en una específica cualidad social.

Es claro que esas tendencias tienen que manifestarse aún más inequívocamente en la conformación del espacio interno y en su adaptación a las necesidades del individuo privado que en la conformación del espacio externo. Riegl ha dado una estampa clara también de este hecho, a renglón seguido de sus palabras ya aducidas: «Igual que con las fachadas se ha procedido entonces con la disposición interior de esas casas medievales. La gran cama se situó en el rincón más cómodo, la estufa donde más eficazmente podía calentar, la alacena en el lugar en que se quería tener a mano su contenido. Cada uno de esos muebles constituía, por así decirlo, un ser arquitectónico independiente en sí mismo; ninguno de ellos manifiesta que se haya tomado en consideración los demás muebles vecinos, ni lo que se le enfrentaba espacialmente; no hay ninguna ley estética básica que domine el todo».[2] Es indiferente que

1. RIEGL, *Gesammelte Aufsätze* [Ensayos], Augsburg-Wien 1929, pág. 12.
2. *Ibid.*, págs. 12-13.

consideremos correcta o incorrecta la calificación de «ser arquitectónico independiente» aplicada a los muebles; lo seguro es que —contra muchos prejuicios actuales— la exigencia de una conformación espacialmente unitaria del espacio interior, capaz de evocar efectivamente un espacio, no aparece en la vida privada sino mucho más tarde y mucho más tímidamente que en los espacios inmediata y exclusivamente destinados a un uso público. Esta diferencia se funda en la naturaleza de las necesidades que tienen que satisfacer dichos espacios (y los objetos que llenan, adornan, etc., en cada caso esos espacios) para los hombres que los crean, así como en la naturaleza de su uso por los hombres. Al estudiar el espacio interior arquitectónico hemos indicado ya que cuando se trata de edificios construidos para finalidades públicas el uso está necesaria y orgánicamente vinculado con la vida en ese espacio, con la correspondiente impresión producida por éste. El espacio interior producido por el individuo privado en el interés de sus fines vitales imprescindibles, y, por tanto, necesariamente privados, tiene primariamente mucho menos que ver con un espacio suscitador de vivencias. Como ha mostrado acertadamente Riegl, un tal espacio puede cumplir totalmente sus funciones para la vida del individuo privado sin tener para nada en cuenta una vivencialidad visual del espacio total. El hombre activo en ese espacio —independientemente de que duerma, o trabaje, etc., en él— utiliza el espacio y los objetos que lo llenan de un modo puramente práctico en el sentido de la vida cotidiana, el cual, como mostramos en su lugar, estatuye una relación inmediata entre la finalidad y el instrumento que la realiza.

La situación es, ya por principio, diversa cuando se trata de espacios destinados a finalidades públicas. El hombre que entra en la iglesia para tomar parte en el servicio divino, o el que llega a la sala de consejos, o a la del tribunal, etc., para cumplir allí sus funciones objetivamente prescritas, obra sin duda, en lo inmediato, tan prácticamente en el sentido de la vida cotidiana como en el caso de los ejemplos privados recién descritos. Y es perfectamente posible —y hasta se sigue de la descrita naturaleza de la arquitectura como productora de una realidad— que toda la actividad se agote en esa satisfacción de exigencias puramente prácticas. Pero la posibilidad de que rebase eso no se basa en un mero exceso emocional sin relación con la práctica. Hemos podido notar, por ejemplo, en la iglesia del Gesù de Roma que el contenido de la especí-

fica vivencia espacial se orienta conscientemente a la intensificación de las emociones que debería desencadenar, incluso independientemente de ese concreto espacio, la presencia del hombre en la iglesia, su participación en el servicio divino. Los ejemplos podrían multiplicarse a voluntad. Pero lo único importante para nosotros es la contraposición en el uso humano de la conformación pública y la privada: en el primer caso hay una convergencia de emociones generales con la presencia y la actividad del hombre precisamente en ese espacio; en el segundo, la reducción del espacio a la utilidad práctica inmediata. (Como es natural, se trata de una concepción abstractiva de ambos polos. Pues, por una parte, la actividad pública misma puede desencadenar por sí determinadas emociones incluso en un espacio cualquiera, que sea estéticamente neutro —sala del tribunal, de reuniones, etc.—; y, por otra parte, también pueden producirse impresiones estéticas [y también pseudoestéticas, como veremos] en el uso práctico de espacios privados.) Lo importante en el plano de los principios es simplemente que aquellas emociones tienen en el primer caso una conexión estética necesaria y manifiesta con la conformación arquitectónica del espacio, mientras que en el segundo caso la vinculación no puede pasar de casual o accidental. El principio diferenciador es precisamente el uso del espacio y de los objetos que lo ocupan. En el caso público, en efecto, el uso puede hacer que se consume concretamente la disposición estética, convirtiéndose así en el concreto eslabón entre el espacio creado para orientar la evocación y la receptividad subjetiva de los hombres que intervienen en él. La posibilidad de que la existencia en espacios cuya determinación originaria haya caducado ya o sea, al menos, cosa muerta para muchos hombres, sea sin embargo capaz de evocar con toda pujanza aquellas vivencias visuales espaciales indica que en esos espacios la unidad estética general sigue siendo eficaz incluso después de desaparecer las funciones desencadenadoras de las vivencias originarias, en circunstancias cualesquiera (en principio), en entornos radicalmente alterados desde el punto de vista histórico-social. El uso de espacios creados y aprovechados exclusivamente para fines privados es precisamente la negación de aquellos momentos estéticos o pseudoestéticos que hayan podido registrarse a primera vista en el espacio mismo y en los objetos que lo ocupan o lo adornan incluso. El dormitorio se utiliza para dormir, y lo decisivo es la ventilación, el silencio, la adecuación de la cama, y no la naturaleza

constructiva y visible, decorativa, etc., de la cama y de su función en la evocación de un espacio. Lo mismo ocurre cuando se abre un armario, o se tira del cajón de una cómoda, etc. Esta situación se manifiesta del modo más extremo en la vajilla. Hay muchos casos en los cuales platos o fuentes se han producido con imágenes en sí mismas hermosas y valiosas. En el uso durante la comida, el de una salsera, por ejemplo, se destruye literalmente el carácter estético precisamente para la persona que utiliza el objeto de acuerdo con su finalidad. Ni siquiera las más hermosas vasijas decoradas antiguas podían ser objetos evocadores de los valores artísticos sumados a ellas cuando, por ejemplo, un esclavo las llevaba para coger agua. Esos objetos tienen que sustraerse al uso, ponerse en un aislamiento museístico, para que pueda imponerse su posible naturaleza estética. No es posible utilizar aquí la analogía formal con pinturas o esculturas. Éstas existen en sentido estético sólo como centros evocadores de vivencias visuales; su «uso» se agota esencialmente en esa función; aparte de ella, la pintura no es más que una pieza de tela estropeada para el uso por unas manchas de color. La cama o el armario, el plato o la vasija son, empero, realidades, como los edificios mismos. Este carácter común de realidad de los objetos de la arquitectura y de la artesanía artística tiene que fijarse antes que nada si se quiere captar adecuadamente las diferencias entre ambos. Pero la comunidad, por su parte, va más allá de esa mera afirmación de un común carácter abstracto de realidad. Al estudiar la arquitectura hemos partido de dos formas de reflejo, diversas, pero íntimamente vinculadas y ambas desantropomorfizadoras, la mímesis antropomorfizadora de las cuales es la que puede por último llevar a la posición estética del espacio arquitectónico. Ambas formas de reflejo —tanto la que posibilita la elaboración tecnológica de los objetos en cuestión cuanto aquella que lleva a una finalidad socialmente determinada y determinadora a su vez del primer complejo— se encuentran también aquí; pero con importantes modificaciones cuyo análisis va a ser nuestra tarea a partir de ahora.

La primera diferencia consiste en que no se trata primariamente de creación de espacio, sino sólo de la producción de objetos singulares que, por regla general, no han de ocupar o llenar un espacio determinado para ellos precisamente, sino que pueden colocarse en un espacio que los acoge de un modo hasta cierto punto casual. Por tanto, la universalidad de la misión social está aquí, por

lo menos, extraordinariamente disminuida, y su acento se ha desplazado en el sentido de la singularidad privada. (Algo más adelante trataremos detalladamente de este problema, especialmente por lo que hace a la ocupación del espacio.) Pero ya el hecho de que se trate de objetos singulares del uso cotidiano suministra nuevas e importantes determinaciones para el primer grupo de los reflejos desantropomorfizadores que obran aquí. Ante todo, desaparece la necesidad de su ascenso a pura cientificidad, el cual, como hemos visto, ha desempeñado un papel decisivo en la evolución de la arquitectura. En la artesanía bastan, como línea general del desarrollo histórico, las generalizaciones y tendencias desantropomorfizadoras que suelen caracterizar el trabajo manual. Puede incluso decirse que éste es precisamente el punto en el cual la artesanía ha podido sostenerse más tenazmente en pacífica vecindad con el arte. Como es natural, la nueva fase de la industrialización introduce también en este campo el sistema fabril y, con él, un creciente conocimiento científico de la realidad, con objeto de desarrollar una tecnología en función de la rentabilidad. Aun sin ponernos ahora a estudiar los cambios así producidos, hay que observar que eso no elimina la contraposición de principio con la arquitectura. Pues el reflejo científico de la realidad que subyace a la arquitectura se refiere, como hemos mostrado, a problemas fundamentales de la relación entre el hombre y su entorno natural: las fuerzas que, mediante el descubrimiento de su naturaleza y de su eficacia, se someten a las finalidades humanas son decisivas tanto en sí mismas en la naturaleza cuanto para nosotros en nuestra vida; con el descubrimiento de la utilizabilidad de su equilibrio empieza una nueva era de la historia humana. Por eso la mímesis artística, visual y evocadora, que refleja esa pugna de las fuerzas naturales y su equilibrio hecho estática puede convertirse en fundamento de un arte superior. Y por eso también la finalidad tecnológica que concreta ese primer complejo y lo refiere concretamente a la sociedad humana ha de poseer un carácter colectivo, profundamente general, de tal modo que para la mímesis estética quede «sólo» la tarea de trasformar esas dos generalidades, mediante su actividad de reflejo, en una particularidad humana, antropomorfizadora. Este pathos de las dos generalidades falta en la artesanía artística. También aquí se trata, naturalmente, como en todo trabajo ejecutado por el hombre, de un reconocimiento de las propiedades de los objetos, las materias, los instrumentos, etc., con los que tiene que

ver el hombre en cada caso. Pero precisamente por eso bastan para su conocimiento y su aplicabilidad en la vida cotidiana las experiencias normales en ella. Como objetivamente el objeto no posee pathos alguno, tampoco su reflejo puede ser patético.

Es claro que también aquí se tiene una victoria del pensamiento humano sobre las fuerzas naturales. Pero ésta no es una victoria que decida del destino de los hombres, sino sólo una de tantas que consigue diariamente la humanidad en sus luchas cuerpo a cuerpo con la naturaleza. Ello no le impide tener su acento emocional, pero será un acento cualitativamente diverso del de la arquitectura: la alegría, el orgullo, etc., por los logros no llega al pathos de lo social y general, sino que sigue siendo un elemento de la vida cotidiana normal. Esto tiene como consecuencia el que la forma y el contenido de los afectos suscitados permanezcan en el ámbito de la personalidad singular privada, la cual es sin duda siempre al mismo tiempo miembro de un estamento, de una clase, de una nación, etc. O sea: el carácter general de esa producción se expresa como parentesco interno de las particularidades infinitamente varias, como principio común implícito en todo modo singular de manifestación y determinante histórico-socialmente de ella. Pero todo objeto de esta naturaleza se dirige inmediatamente a la persona singular privada en cuya vida cotidiana figura de modo inmediato en esa dúplice condición.

Por eso la singularidad no está aquí, como en la arquitectura, superada en la generalidad, sino que se pone por el contrario en el centro como categoría propia determinante de la objetividad concreta. Esta contraposición categorial se presenta objetiva y subjetivamente en ambos campos del siguiente modo: en la composición arquitectónica tiene que superarse toda singularidad, aniquilarse incluso la vida propia relativa de ellas, y el sujeto que se enfrenta con la obra arquitectónica actúa ante todo, en el efecto originario, como miembro de una comunidad, lo cual no anula, naturalmente, el carácter individual de sus sentimientos evocados, pero les presta una tendencia a moverse —dentro de la posibilidad subjetiva de la personalidad de que se trate— en la dirección de lo privado a lo general-social. (Esta tendencia se percibe claramente, sublimada y debilitada, en la vivencia puramente estética de las obras arquitectónicas.) En cambio, la generalidad añadida a los productos de la artesanía artística es de naturaleza muy abstracta por lo que hace a la coseidad de los objetos singulares: ya sea la tradición, la con-

vención, la moda, etc., lo decisivo para el carácter general en cada caso, la generalidad en cuestión no puede sino inferirse de la comparación de obras diversas producidas bajo la misma influencia social.[1] El hecho de que el observador un tanto ejercitado perciba tales generalidades al primer vistazo, y sea a menudo capaz de comprobar también ya a primera vista el rango jerárquico ocupado por el ejemplar presente dentro de su género, no puede alterar en nada esa estructura. Como lo general no puede apreciarse sino mediante la comparación de los diversos ejemplares y no constituye, por tanto, un momento inmediata y absolutamente percibido de la objetividad concreta —como es el caso en la arquitectura—, se produce entre ambos grupos una diferencia estructural cualitativa.

Falta, pues, aquí el pathos de generalidad tan decisivamente característico de la arquitectura; y falta en dos sentidos: tanto como equilibrio en la pugna entre fuerzas naturales importantes cuanto como finalidad que afecte en cada caso a una sociedad entera. Por eso el conocimiento de la realidad objetiva y la aplicación tecnológica de ese conocimiento pueden quedarse sin perjuicio al nivel del pensamiento cotidiano; las transiciones hacia la aplicación de métodos científicos en la época de la máquina no alteran en nada esencial ese aspecto de los hechos. Por eso la finalidad, el principio organizador concreto de un tal producto, es siempre su uso por el individuo en su singularidad privada. Es claro que ambas cosas están indisolublemente unidas en la producción del objeto concreto, igual que en el caso contrapuesto de la arquitectura. El hecho, por ejemplo, de que en la construcción de muebles —por tomar un objeto importante de la artesanía artística— no se conceda ninguna importancia de principio a la visualización de lo estructural, sino que, por una parte, se imponga visualmente su finalidad práctica (privada) y, por otra, se facilite el efecto de los valores visuales de su materia, lo placentero de sus proporciones o el adorno de su superficie, muestra con toda precisión esa contraposición. Piénsese, por ejemplo, en puertas y portales, en arquitectura, necesariamente sometidas sin condiciones a la estructura del todo, mientras que, por ejemplo, la estructura de un arcón puede esconderse totalmente detrás de las puertas que constituyen la

1. Como es natural, esa igualdad no elimina las profundas diferencias entre la tradición artesanal y la moda. Pero el tratamiento de esas diferencias nos alejaría demasiado del tema presentemente estudiado.

superficie visible, sin que por eso se destruya su efecto agradable. Es sabido que la ornamentística tiene en la arquitectura una importancia del todo secundaria; pero basta profundizar un poco en los problemas esenciales para comprender que tanto la materialidad de sus elementos como la proporcionalidad de sus partes existen sólo para representar claramente la gran conexión natural tantas veces descrita en su relación con la sociedad humana. En cambio, en la artesanía artística pasan a primer término los momentos antes aludidos; ellos, junto con la ornamentística, son los portadores esenciales de las emociones visualmente desencadenadas, las cuales se unifican más o menos orgánicamente con las propias de la utilidad para una finalidad particular. Todas esas diferencias, que pueden intensificarse hasta contraposiciones propias, no deben, empero, hacer que olvidemos lo esencialmente común: que en los dos casos se trata de realidades, de objetos realmente presentes, los cuales, pasando completamente por alto sus funciones estéticas (o pseudoestéticas), son capaces de satisfacer completamente el papel que les asigna su producción finalística y consciente. Un armario o una mesa pueden estar por su forma todo lo fuera que se quiera de la esfera del gusto y ser como armario o como mesa perfectamente utilizables, igual que la habitabilidad de un edificio o su utilizabilidad para oficinas, etc., son independientes de sus capacidades de creación de espacio en el sentido de la estética.

Es claro que así llegamos a una peculiar esfera de objetos suscitadores de emociones, la cual está desde muchos puntos de vista en contacto con la esfera estética, pero se diferencia de ella por la ausencia de las determinaciones específicas decisivas en ésta. Con ello, empero, nuestra investigación desemboca en una cuestión de principio de la estética, tan importante que no es adecuado tratarla ocasionalmente, por interesante que sea el problema de detalle que la ha suscitado aquí. Se trata del complejo de problemas que la estética clásica solía tratar bajo el rótulo de lo «agradable», en sus relaciones con lo útil, por una parte, y con lo «bello» por otra (en lugar de este término nosotros solemos utilizar «estético»). A causa de la importancia de este problema para la determinación y delimitación concretas de lo estético mismo, y también para la precisión del papel que desempeña lo estético en la totalidad de la vida humana, dedicaremos a todo ese complejo de cuestiones una sección especial, la última de este capítulo. Un trata-

miento por separado está justificado porque, aunque estos fenómenos tienen en la artesanía artística su objetivación más rica y llamativa, sin embargo, la totalidad del complejo problemático es mucho más general y abarca —sin duda de modos diversos en las diversas artes— el campo entero del arte. Anticipando puntos de vista para concluir nuestras anteriores consideraciones, nos limitaremos a observar por el momento que el criterio delimitador y determinante de lo estético es la producción o creación de mundo tantas veces subrayada por nosotros. Es verdad que, pese a su falta de mundo, hemos podido ver en la ornamentística arcaica un arte plenamente constituido. Pero ya entonces tuvimos que mostrar que esa eficacia auténticamente estética de la ornamentística es un rasgo de estadios relativamente simples de la evolución de la humanidad, y que en el curso de la historia la ornamentística pierde la importancia central que poseía en su temprano florecimiento y pierde también constantemente algo de la fecundidad estética que le era inmanente. Cuanto más resueltamente se pone en el centro de las necesidades artísticas de la humanidad y de su satisfacción estética la creación de un «mundo» adecuado al ser-hombre del hombre, la creación de su mundo propio, tanto más tiene que perder la ornamentística la base emocional que originariamente le dio la vida y le otorgó en la época de su florecimiento una riqueza aparentemente inagotable. No es aquí tarea nuestra repetir lo que en su lugar expusimos. Basta con indicar que el trasfondo de la trascendencia estéticamente fecundadora de las épocas arcaicas ha desaparecido tan totalmente que incluso en períodos que se han propuesto volver a situar el arte en una radical trascendencia y que, por tanto, han tendido a la alegoría, la tendencia no ha beneficiado ya la ornamentística pura, sino que ha intentado alegorizar más bien formas artísticas en sí mismas creadoras de mundo. Ahora, pues, nos limitaremos, aunque sea anticipando algo, a fijar la creación de mundo como determinación interna del principio de lo estético.

Pero ya aquí puede presentarse la siguiente justificada cuestión: admitamos que los diversos objetos producidos por la artesanía artística estén muy lejos de una creación de mundo. Pese a ello, ¿no produce su conjunto un «mundo», y precisamente aquel en el cual se desarrolla una parte grande y nada irrelevante de la vida humana? Aunque sea muy brevemente hay que atender ahora a esa cuestión, íntimamente relacionada con la del espacio interior

arquitectónico. Pues si se trata de una acción conjunta de diversos objetos muebles para conseguir un efecto unitario, ese efecto tiene que ser por su esencia arquitectónico. La totalidad y la copertenencia de un grupo de tales objetos de uso no pueden revelarse más que por el hecho de que, en interacción entre ellos y con el espacio en que se encuentren, produzcan una impresión espacial visual y evocadora, unitaria y única. Pero esto nos reconduce inevitablemente a la anterior situación problemática. Pues la unidad espacial arquitectónica es, como pudimos ver, extraordinariamente rígida, hasta tiránica, podría decirse, y no tolera en su propia estructura ninguna singularidad, ningún detalle ni siquiera relativamente independiente, sino que todo lo que se encuentra en el espacio arquitectónico tiene que someterse incondicionalmente a los principios de éste. Ya hemos tratado la problemática resultante de ello para la escultura y la pintura. Los objetos de uso e instalación no pueden constituir excepción en esto. Por tanto, su totalidad no puede constituirse en conjunto en sentido estético, sino obedeciendo a ese imperativo. Una tal subordinación, una tal conformación unitaria de los espacios interiores, no ha podido desarrollarse sino muy lentamente. Las instalaciones correspondientes a ese principio se impusieron naturalmente en los espacios destinados a actos públicos antes que en los destinados al uso personal. Respecto de estos últimos escribe Riegl que hasta el estilo Imperio no se ha tenido la realización consecuente de una organización unitaria. Es interesante estudiar los principios según los cuales se realizó esa unidad. Riegl subraya ante todo la «simetría rígida». Su realización presupone la enérgica acentuación de las paredes, las cuales «producen, delimitan» con el techo arquitectónicamente el espacio. No podemos entrar aquí en los detalles de la interesante exposición de Riegl. Nos limitaremos a destacar lo siguiente: «Así desaparecen de los interiores estilísticamente correctos de los palacios estilo Imperio los gigantescos armarios para vestidos de las épocas renacentista y barroca».[1] Es claro que hay que seguir satisfaciendo las necesidades naturales; pero la guardarropía se sitúa de tal modo que quede fuera de la vista del espectador. Y de este modo se elimina visualmente de toda la instalación interior la referencia a la utilidad práctica: en su efecto inmediato e intencional el conjunto se desprende de la vida cotidiana. Si subrayamos especial-

1. RIEGL, *Gesammelte Aufsätze, cit.*, págs. 13 y 15.

mente, aun sin entrar en detalles, la importancia central —recogida por Riegl— de la conformación de las paredes, el carácter representativo del espacio privado se desprende sin más de esos presupuestos de intención arquitectónica-estética. La vida propia e inmediata en tales espacios se subordina al reflejo de un ser-para-otros. (Es claro que las necesidades prácticas de la vida no pueden desaparecer; pero se esconden, se hacen invisibles en la medida de lo posible.)

¿Qué significa ese principio de la representación? Sin duda significa cosas diversas en diversos períodos y para clases distintas. Pero a través de todo ese cambio de significación y de estilo se preserva un momento común: una cierta generalización del hombre que da forma (o encarga darla) al espacio en que vive como a una realidad visible, propia suya, expresión de su ser. Independientemente de que esa tendencia sea siempre consciente —y lo es a menudo—, ella eleva al hombre cuyo espacio vital se hace estéticamente representativo a la categoría de representante de su clase. Cuanto más íntima es la vinculación entre la singularidad privada del individuo y esta representación, tanto más pura puede ser la sumisión confiada a la arquitectura, a la conformación e instalación del espacio interior, tanto más clara e inequívoca, y tanto más unitaria y consecuentemente puede dar lugar a una solución estética. Aquí aparece necesariamente la categoría que antes hemos determinado como utilización del espacio: el espacio así conformado e instalado es ante todo escenario de acciones representativas en las cuales la singularidad privada del habitante se eleva a cierta generalidad. Piénsese en el *lever* de los reyes franceses, con el dormitorio convertido en un espacio que alberga asuntos de Estado. O bien en salas de recepción, de sesión, de trabajo, que sirven todas para el primer objetivo al mismo tiempo, etc. Cierto que estas consideraciones, como ya en el texto de Riegl, presuponen tácitamente que el espacio interior se haya construido arquitectónicamente con esa finalidad.

En la época del capitalismo desarrollado eso no ocurre sino excepcionalmente. Las casas privadas se levantan cada vez más según principios comerciales y tecnológicos; la dimensión, la forma, la división, etc., de los espacios interiores se decide desde los puntos de vista de la finalidad práctica inmediata, los cuales, naturalmente, se modifican mucho según la posición de clase, la moda, etc., pero tienen siempre poco en cuenta el carácter visual

específico de los diversos espacios interiores. Éstos son regularmente esquemáticos y uniformes. Piénsese en las casas de pisos. Las tendencias completamente extra-estéticas que han determinado desde tiempos inmemoriales la construcción de las casas privadas se hacen ahora del todo dominantes, y sus amplias diferenciaciones clasistas no alteran mucho ese esquema capital. Pero con ello desaparece el concreto principio ordenador del espacio interior y de su instalación. Ésta no contribuye ya a acentuar el carácter arquitectónico de un espacio interior ya en sí mismo determinado estéticamente, sino que, en el mejor de los casos, podrá adaptarse mejor o peor a un espacio estéticamente neutral, dispuesto sólo para cumplir utilidades abstractas individuales. Eso no significa que los espacios interiores así dispuestos vayan a ser todos iguales; sin duda la tendencia, cada vez más potente, de la moda produce una cierta uniformidad o nivelación; pero la eliminación de lo pasado de moda procede aquí por fuerza más lentamente que en el caso del vestido, por ejemplo. Por eso esa agonía de los principios estéticos en la conformación de los espacios interiores privados, pese a todas las citadas fuerzas sociales que tienden a la uniformidad, no significa aún una completa igualación; quedan activas intensas tendencias a la diferenciación, aunque cada vez tienen menos carácter básico estético.

Pese a que, por breve que sea el tratamiento de esta cuestión, nos vemos obligados a anticipar los problemas generales a los que está reservada la última sección de este capítulo, es inevitable alguna ligera indicación para redondear un poco la estampa de la artesanía artística. La elección y la instalación espacial de los objetos en espacios interiores de esa naturaleza no pueden partir sino de puntos de vista privados: pues lo que con eso quiere cada cual es instalar su vida privada, individual, tan práctica, útil, agradable y cómodamente como le sea posible. El éxito o el fracaso de esas finalidades tiene ante todo fundamentos puramente prácticos; en este caso, la decisión al respecto es o puramente técnica-objetiva o puramente personal-subjetiva. Si el hombre se encuentra bien en un entorno dado, será imposible discutírselo, pues su impresión particular-subjetiva es aquí sin discusión la última instancia. Rebasando un poco ese plano, la experiencia cotidiana muestra sin embargo que ese éxito o ese fracaso es capaz de conseguir cierta objetivación sensible e intelectualmente perceptible, aunque no pueda hablarse a su respecto de una aplicación directa de criterios

estéticos; decimos de habitaciones y de viviendas que parecen deshabitadas, o que son impersonales, o personales, o características, etc. Subyace a tales juicios el hecho de que el uso consecuente de un espacio de habitación y de su instalación, uso unitariamente determinado por el estilo de vida de una persona, expresa en su modo apariencial externo el subyacente sentimiento vital del sujeto. Si falta ese fundamento, la vivienda parece un «museo», de buen gusto o de mal gusto; puede ocurrir en tales casos, por ejemplo, que muebles en sí mismos apreciables se encuentren aislados, independientes del espacio y hasta del conjunto. Con ello revelan entonces la antinomia de esta esfera, entre un Ser-para-sí que elimina su finalidad propia, el servicio de la vida humana, y la absorción en una conexión por la cual se debilita o aniquila el valor visual. Cuando, en cambio, se produce una unidad viva en el sentido antes indicado, los valores estéticos (o pseudoestéticos) de los objetos considerados tienen que disolverse más o menos completamente. Se convierten entonces en miembros de un todo, cuyo fundamento está formado por las condiciones y costumbres de vida —necesariamente privadas— de una determinada personalidad.

Ese fundamento tiene muy poco que ver con exigencias estéticas, como documentan los espacios en los que Goethe ha cubierto con toda consciencia su vida esencial. Aludiendo a edificios y habitaciones magnificentes, Goethe ha dicho a Eckermann: «Eso repugna a mi naturaleza. En una vivienda magnífica, como la que tuve en Karlsbad, me hago en seguida inactivo y perezoso. En cambio, una vivienda modesta, como esta mala habitación en la que estamos, un poco ordenadamente desordenada, un poco de gitano, es lo que me hace falta; deja a mi naturaleza interior plena libertad para actuar y crear a partir de mí mismo». Muy análogamente en otro contexto: «... todos los tipos de comodidad me son propiamente contra naturaleza. No verá usted ningún sofá en mi habitación; siempre me siento en mi vieja silla de madera y sólo hace pocas semanas he hecho que le pusieran una especie de respaldo para la cabeza. Un ambiente de muebles cómodos y de buen gusto me destruye el pensamiento y me sume en un estado satisfecho y pasivo... las habitaciones magníficas y la instalación elegante [son] cosa para gentes que no piensan ni sean capaces de pensar».[1] Tam-

1. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe, cit.*, 23-III-1829 y 25-III-1831.

bién a este respecto podrían multiplicarse los ejemplos. Lo único que nos importa aquí es, empero, comprender la particularidad única, ligada a una persona determinada, de cualquier conjunto interior. Pues por intensa que sea la impresión que hacen las habitaciones de Goethe sobre todo aquel que le conoce y le ama —y precisamente de acuerdo con el contenido emocional que él mismo ha expuesto tan claramente—, está claro que lo que en ellas se manifiesta es el conjunto de los rasgos particulares privados de su personalidad. Desde el punto de vista de su poesía, de la importancia histórico-universal de su ser y su vida, es a la vez necesario y casual el que Goethe haya gustado de vivir y trabajar en ese ambiente. En anteriores contextos hemos indicado que la particularidad del hombre constituye la base ineliminable de la producción de toda gran obra vital artística, pero de tal modo que a través del proceso de creación que lleva hasta la obra esos rasgos se preservan sólo parcialmente, en forma superada. Depende de la estructura interna de cada arte —con la excepción de la arquitectura— el modo como la particularidad se inserte en la viva contradictoriedad con lo general (social, humano), para levantarse así en esa dialéctica hasta ser particularidad artística. La arquitectura, que por principio sólo expresa afirmación, puede sin duda aniquilar la singularidad privada, pero no puede superarla de ese modo. Esto se refiere también, naturalmente, al conjunto de los objetos de uso estudiados en esta sección. La aparición de un tal conjunto, que tiene que carecer de la dialéctica de la particularidad, expresa por tanto inevitable y precisamente la singularidad privada del que le ha dado vida, y nada que rebase ese nivel privado. Así rehacemos en sentido contrario el camino recién mostrado: desde el conocimiento de la obra y de la personalidad poética correspondiente hasta la individualidad privada. Pues para el que no conozca a Goethe puede producirse ante sus habitaciones la imagen de un espacio habitado y útilmente aprovechado por un hombre inteligente y trabajador; mas hay que poseer previamente la idea de la grandeza de Goethe para conseguir ante sus habitaciones una impresión más adecuada. Lo cual alude claramente a la situación que mentábamos: la unidad emocional producida, el contenido emocional desplegado, etc., es la irradiación de una singularidad personal, no la objetivación estética de un proceso creador, tal como el que encontramos en la creación de un espacio interior arquitectónico-estético, en el cual, a consecuencia de la legalidad interna de la

mímesis arquitectónica, el cumplimiento de la misión social absorbe todos los momentos de singularidad privada, los hace desaparecer con objeto de que lo común histórico-social aparezca en su forma pura y concreta. Nuestro análisis teorético, ya antes anunciado, de estos hechos y de otros semejantes se enfrentará con la tarea de mostrar que en todo este complejo de datos se trata siempre de la delimitación de importantes campos de la vida humana, y no de estudiar valoraciones jerárquicas, como suele ocurrir en estos casos en la estética idealista.

IV *Jardinería*

El segundo grupo importante de fenómenos estéticos (o pseudoestéticos), en los que aparecen análogas formas de mímesis, es la jardinería. Su posición en el sistema de los fenómenos de la vida, de las actividades humanas y de sus objetivaciones arroja ya a primera vista importantes parentescos con la arquitectura. El jardín, como cualquier edificio, es ante todo una realidad cuya existencia, epistemológicamente vista, no queda en absoluto afectada por el hecho de que esté o no esté creado estéticamente. El jardín ha nacido, como la arquitectura, de necesidades vitales puramente prácticas, e incluso en el curso de la posterior evolución la aplastante mayoría de los jardines sigue sin alterar su naturaleza desde este punto de vista (huertos, etc.). Como es natural, los sentimientos de placer desencadenados por la práctica jardinera, por el uso de los productos, por la consiguiente victoria sobre la naturaleza, etc., desempeñan un papel nada inesencial en la génesis del jardín en el sentido de la estética. Pero aparte de eso, parece seguro que los primeros principios de la regulación de la naturaleza orgánica, la ordenación de las plantas en líneas regulares, las formas geométricamente compuestas de las distintas plantaciones, a veces incluso del jardín entero, se basan en motivos de mejor utilizabilidad, y sólo muy paulatinamente se han convertido en principios constructivos de una conformación estética. La dialéctica de la mímesis doble tiene pues que ser dominante también en la jardinería: un reflejo esencialmente desantropomorfizador de las leyes objetivas del crecimiento y la maduración de las plantas, al servicio de una finalidad nacida de fundamentos sociales, se reproduce luego mediante categorías estéticas y se transforma de modo co-

rrespondiente. Hasta qué punto ese reflejo desantropomorfizador se levanta al nivel de la cientificidad o permanece al de la práctica manual cotidiana, es cosa que desempeña aquí un papel más modesto que en la arquitectura por lo que hace a los problemas estéticos; no nos interesamos en este lugar por jardines creados y dirigidos por consideraciones puramente científicas.

Lo único importante es el hecho de que el punto de vista estético sólo es aplicable a una parte relativamente reducida de jardines. Importa pues mostrar cómo, sobre la base de las necesidades sociales que han producido el jardín útil, se producen luego las emociones que se condensan paulatinamente en misión social conferida al jardín en sentido estético. Para entenderlas adecuadamente hay que recordar aún una propiedad común a la jardinería y la arquitectura: se sigue del carácter de realidad dominante en ambas que las dos tienen que ser igualmente incapaces de expresar negatividad. En la medida en que un jardín desencadene emociones, éstas tienen que ser positivas, tener un contenido afirmativo. Pues no puede valer para una realidad la básica afirmación de Aristóteles respecto del arte puramente mimético: que en él puede obrar placenteramente algo que en la vida sería repulsivo. La afirmación o negación del contenido emocional desencadenado es afirmación o negación directa y sin resto de la cosa misma, de la realidad en cuestión tal como ella es. Pese a esas analogías que arraigan profundamente en la esencia de ambas actividades, el carácter de las realidades respectivas, el hecho de que la una es orgánica y la otra inorgánica, produce también diferencias esenciales. Por decisiva que sea la intervención del conocimiento y de la finalidad humanos en el mundo orgánico —como cuando se trasplantan especies o se producen especies nuevas—, la influencia humana en el mundo orgánico es típicamente más una prudente previsión que deja desarrollarse los procesos que una trasformación radical. Por mucho que se depuren las formas naturales, el hecho es que las diversas plantas siguen siendo individualidades orgánicas vivas que se desarrollan según leyes propias. La posibilidad máxima en este terreno se expresa plásticamente por el ideal baconiano de que mediante una selección y una disposición bien pensadas de las plantas se produzca una primavera eterna.[1] En cambio, el dominio del hombre sobre las fuerzas naturales que es decisivo para la arquitectura no

1. BACON, *Essays*, XLVI, Of Gardens.

puede llegar a conformarse sino trasformando radicalmente mediante su reelaboración todo elemento material ofrecido por la naturaleza y dándole formas que no tienen análogo en la naturaleza misma. Pues sólo así las fuerzas de la naturaleza, en sí mismas invisibles, pueden llegar a ser, en la equilibrada estática de su pugna, desencadenadores visuales de emociones. Con esa diferencia material, por así llamarla, tiene que ver el hecho de que el jardín no alcance nunca el patetismo socialmente generalizado que es característico de la arquitectura en sentido estético.

Esa preservación de las formas naturales originarias en el jardín conduce a su antinomia fundamental, de la cual surgen —a diferencia de lo que ocurre en la arquitectura— dos tipos rudamente contradictorios de misión social, razón por la cual la historia de la jardinería presenta tendencias muy divergentes y hasta claramente contradictorias. El estudio detallado de ellas, el descubrimiento de sus causas histórico-sociales concretas en cada caso, corresponde a la parte histórico-materialista de la estética. Pero también aquí, como antes a propósito de problemas muy diferentes, nos encontramos con el hecho sumamente significativo de que una tal diferenciación histórica sería imposible objetivamente si no se fundara en las bases estéticas de la jardinería, en sus efectos necesarios y posibles sobre los hombres. Así subyace al problema histórico-materialista un hecho fundamental del reflejo estético de la realidad, un problema que sólo puede resolverse dialéctico-materialísticamente. En lo que sigue vamos a ocuparnos de ese aspecto de la antinomia citada, sin entrar en la problemática histórica —y aun eso alusivamente— más que cuando resulte inevitable en interés de la aclaración general teorética.

La antinomia misma muestra lo diversas que son —pese a sus importantes coincidencias— las estructuras estéticas de la jardinería y la arquitectura. Las obras de la arquitectura expresan siempre y sin excepción en su esencia manifiesta el carácter de entidad producida por la mano humana. Simmel ha hecho la aguda observación de que lo edificado sólo consigue acercarse al aspecto de un producto natural cuando se encuentra en decadencia, cuando pierde su unidad básica, cuando es una ruina.[1] En cambio, hacen falta complicadísimas operaciones, como las propias, por ejemplo,

1. SIMMEL, *Philosophische Kultur* [Cultura filosófica], Leipzig 1911, págs. 140 s.

de la jardinería barroca francesa, para arrebatar al conjunto del jardín, y especialmente a su parte vegetal, el carácter de lo naturalmente crecido. Mas como, pese a esa presencia indestructible de la naturalidad, el jardín es de todos modos un producto de la actividad histórico-social, ya evolucionada altamente, del hombre, el núcleo de la antinomia que aquí estudiamos se encuentra en la naturaleza estética de la jardinería misma, a saber: en que esa actividad puede sentirse como una parte de la arquitectura —caso en el cual toda su disposición se orienta a crear para los productos de ésta un entorno digno de ellos, que conduzca a ellos y destaque y complete sus principios internos—, o de tal modo que el momento natural sea el dominante. En este caso lo primero será un paisaje artificialmente creado, mientras que el edificio tendrá que insertarse en esa general conexión natural. Wordsworth y Coleridge piensan «que la casa y su jardín tienen que pertenecer al paisaje, y no ser el paisaje un apéndice de la casa».[1]

No es éste el lugar adecuado para entrar en los diversos problemas resultantes de esa antinomia. Indiquemos sólo que el lugar de lo individual en la particularidad estética de la jardinería no es de la misma naturaleza que en la arquitectura, lo cual —dado el común carácter afirmativo de ambas actividades, excluyente de toda negación— radicaliza el problema de la singularidad. La estructura inorgánica de la arquitectura facilita el dominio absoluto de la generalidad, de tal modo que en ella la singularidad no existe estéticamente más que por su función en la conexión total y no puede presentar pretensión alguna de existencia autónoma, contradictoria y superada. En cuanto se trata de objetos de la naturaleza orgánica, cuya existencia como individualidad no puede nunca desaparecer tan radicalmente como la de los artefactos dispuestos propiamente en atención a la composición de conjunto, la antinomia producida se sitúa cada vez más resueltamente en primer plano. De acuerdo con ello formula Ammanati el principio del jardín arquitectónico del modo siguiente: «Las cosas construidas deben ser superiores y rectoras para las plantadas».[2] Y Wölfflin contempla como sigue la situación resultante para las plantaciones de los jardines barrocos: «El árbol individual no tiene ninguna importancia. El individuo queda absorbido en la colabora-

1. MARIE LOUISE GOTHEIN, *Geschichte der Gartenkunst* [Historia de la jardinería], Jena 1926, II, pág. 407.
2. *Ibid.*, I, pág. 264.

ción con otros. Así se producen esos imponentes grupos de encinas siempre verdes que, muy apretadas y rodeadas por hayas cortadas muy altas, condicionan esencialmente el carácter de la villa italiana».[1] Si consideramos, en cambio, las descripciones de jardines a partir del siglo XVIII, observamos que el auténtico entusiasmo se debe precisamente a la impresión de no encontrarse ante una obra humana, sino con el libre despliegue de la naturaleza, tanto en el todo cuanto en la multiplicidad de los detalles. La Julie de Rousseau reconoce sin duda que la naturaleza lo ha hecho todo bajo su dirección, y que no hay en el jardín nada que no haya dispuesto ella.[2] No hará falta argüir que, dada la intención de disimular la dirección humana en el jardín realizado, cada mata tiene que afirmar la independencia, la justificación de su existencia que tendría en la naturaleza misma. Más tarde atenderemos a los problemas de composiciones así, y a los de la particularidad suscitados por ellas.

Ya este esbozo brevísimo de la antinomia central de la jardinería muestra que en ella las tendencias contrapuestas tienen que chocar más violentamente que en cualquier otra producción artística. Sin duda hay también aquí desarrollos llenos de transiciones que se mueven en lo esencial en la misma línea, con intensificaciones cualitativas. Pero cuando el cambio histórico-social desplaza la tarea social de un polo al otro se producen creaciones que se enfrentan mucho más excluyentemente, que se niegan mucho más radicalmente que en todo el restante campo del arte. No estamos pensando al decir eso en la polémica subjetiva que suele acompañar los cambios de orientación en el arte. La apasionada voluntad de imponerse que tienen las exigencias del día suele ir unida con una negación no menos apasionada del ayer. Pero en las demás artes esas contraposiciones, contempladas desde una determinada distancia temporal, no aparecen ni mucho menos tan decisivas ni tan negadoras del pasado como lo parecieron a los contemporáneos; ni siquiera cuando detrás del cambio artístico se encuentra el relevo de diversas clases hostiles y en lucha. De este modo se destaca tajantemente de sus precursores, de las corrientes artísticas del absolutismo cortesano, el arte específicamente burgués desde los siglos XVII y XVIII. La pintura holandesa de paisajes, interiores y naturalezas muertas crea incluso géneros nuevos, igual que la

1. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock*, München 1926, pág. 168.
2. ROUSSEAU, *La nouvelle Héloïse*, parte IV, carta 11.

novela burguesa de esa época. Pero el llamado jardín inglés, que, visto genéticamente, debe su origen y su florecimiento a las mismas necesidades histórico-sociales, niega sus precursores con una recusación cualitativamente muy otra. Aquí se tiene realmente una ruptura radical, que se presenta necesariamente como tal rotura incluso cuando se la contempla con la ancha perspectiva de la evolución transcurrida desde entonces, luego que la pugna se resolviera de sobras. Aquí se manifiesta pues de una forma histórica lo que teoréticamente hemos llamado la antinomia esencial de la jardinería.

Hemos indicado ya los principios esenciales de las dos concepciones contrapuestas. Resumamos ahora brevemente lo esencial de ambos polos. Como es natural, tenemos relativamente pocos documentos acerca de la jardinería de épocas antiguas; pero los pocos que existen parecen indicar que los jardines egipcios y del Asia Anterior pertenecían al tipo que contempla el jardín como una parte o momento subordinado de la arquitectura. Como esta concepción se manifestó con toda claridad en el Renacimiento y, sobre todo, en el Barroco, podemos limitarnos a aducir la concentrada y rica caracterización de Wölfflin referida a estos períodos. Su punto de partida es la siguiente afirmación: «El jardín entero se encuentra bajo el dominio de un espíritu arquitectónico». Así lo ha establecido ya el Renacimiento. «La jardinería del Renacimiento maduro había estilizado ya todos los motivos de la naturaleza, los accidentes del terreno, la disposición de los árboles, el agua, había separado las diversas partes del jardín y había concebido tectónicamente cada especialidad.» El paso dado por el período barroco consiste ante todo en que la «unidad de la composición» se realiza de un modo cualitativamente más estricto. «El barroco no se adapta al terreno, sino que se lo somete. Intenta arrancarle a cualquier precio una disposición unitaria: *un* motivo principal que lo penetre todo, perspectivas y avenidas dominantes, todo lo individual dispuesto según su situación respecto del todo y calculado según su efecto en el todo, mantenimiento del eje del edificio señorial también para el jardín, posición no casual ni marginal de pabellones y marquesinas, sino sobre la línea central, o a derecha e izquierda, y siempre correspondencia simétrica».[1] Seguramente no es casual que los principales logros de ese estilo se consigan en villas situa-

1. WOLFFIN, *Renaissance und Barock, cit.*, págs. 164 s.

das en colinas. Pues en estos casos se plantea la tarea de reducir un entero paisaje, cerrado en sí, que rodea el edificio a una unidad visual. Una parte de la naturaleza completa en sí y con el edificio se somete totalmente a la voluntad del hombre; la entera pieza natural aparece entonces como obra humana conscientemente planeada y realizada; las terrazas dan a la colina una forma y una articulación nuevas, nacidas de necesidades humanas; el mundo vegetal presente y ordenado se inserta sin resto en el marco creado por la arquitectura; el agua deja de ser una fuerza natural y se convierte en un motivo de esa nueva formación utilizado por el hombre decorativamente y hasta lúdicamente; y, además, la totalidad orgánica de todos esos momentos da algo que sin duda consta de elementos naturales, pero representa algo cualitativamente nuevo respecto de la naturaleza, algo para lo cual es tan imposible encontrar una analogía como para la arquitectura misma.

Wölfflin indica, con razón, que este sometimiento completo del fragmento de naturaleza tomado del paisaje a las leyes de la sociedad humana, sometimiento mediado por la arquitectura, no es exclusivo ni absoluto, ni siquiera por su intención última. Pues la totalidad que constituyen en este caso la villa y el jardín juntos con la elaboración de su fundamento natural, la colina, no es nunca más que una totalidad intensiva en el seno de la totalidad extensiva representada por la naturaleza circundante. Por una parte, el jardín mismo tiene un tal entorno, ya sea éste un parque no organizado arquitectónicamente o la naturaleza misma no sometida al hombre; por otra parte, la villa y el jardín están dispuestos para posibilitar los puntos de vista más favorables que sea posible sobre el paisaje circundante. De todo lo cual se sigue que lo evocado por el jardín conformado según principios puramente arquitectónicos rebasa con mucho esa esencia arquitectónica y muta en pictórico. «El barroco —dice Wölfflin— estilizó la naturaleza para darle la actitud solemne y la medida dignidad que exigía la época. Pero el parque no se sume en lo arquitectónico: lo infinito se introduce en la composición, y así fue posible que precisamente con ese estilo de jardinería y en él se desarrollara la moderna pintura paisajista, el arte de un Poussin y un Dughet.»[1] Eso no suprime, ciertamente, el dominio de lo arquitectónico. Pues en las mismas conformaciones de la arquitectura se encuentran muchas veces casos de

1. *Ibid.*, pág. 166.

ese rebasamiento de la creación constructiva espacial en sentido estricto. Piénsese en los efectos que producen, cada una en su estilo, la cúpula de Santa Maria del Fiore de Florencia o la de San Pedro de Roma por su manera de «flotar» por encima del océano de casas de las ciudades cuando se las contempla desde gran distancia. Tales observaciones no pueden eliminar el hecho fundamental de este tipo de jardinería. Muestran simplemente que la especificidad de una misión social como la descrita penetra totalmente el jardín, trasforma sus categorías ónticas en categorías estético-miméticas, su generalidad y su singularidad en particularidad estética, y, al mismo tiempo, eleva las emociones suscitadas por el todo a una altura en la cual pueden ampliarse e interiorizarse hasta constituir un «mundo», un mundo del hombre.

Pero, aun reconociendo plenamente la naturaleza estética, la homogeneidad, la totalidad y la unidad artísticas de los logros culminantes de la jardinería, sería un error teorético ignorar que ni en ellas puede desaparecer del todo la paradoja básica de ese arte, su antinomia subyacente. Ésta se manifiesta, por una parte, en el hecho de que la misma subordinación completa del mundo vegetal a los postulados arquitectónicos acaba muchas veces por expresar sus propios aspectos problemáticos. Desde luego que el margen abierto para soluciones favorables es mayor de lo que puede creer un dogmatismo extremo. Especialmente por lo que hace a jardines interiores relativamente pequeños, como, por ejemplo, patios adornados con plantas, es perfectamente posible la unificación de los principios antinómicos en soluciones afortunadas; un viejo árbol solitario puesto en medio de los senderos de un claustro, por ejemplo, puede perfectamente erguirse como momento de la arquitectura de conjunto sin perder por ello su esencia orgánica vegetal; el patio de los arrayanes de la Alhambra de Granada es un hermoso ejemplo de soluciones de este tipo. La evolución del jardín barroco, ante todo en Francia, plantea problemas más difícilmente resolubles. Marie Luise Gothein resume las concepciones de los teóricos y prácticos de esta etapa de la jardinería diciendo que, a diferencia de «la arquitectura mural italiana», se trata ahora de conseguir una «arquitectura vegetal».[1] Desde el punto de vista estético la modificación arroja dos momentos principales. En primer lugar, se abandona la formación en terrazas de

1. GOTHEIN, *op. cit.*, II, pág. 192.

los jardines barrocos italianos, y se prefiere un terreno llano, a lo sumo de suave pendiente. Es claro que con eso se pierde el patetismo generoso del sometimiento de la naturaleza a las necesidades de los hombres. En segundo lugar, la construcción de una «arquitectura vegetal» lleva ya en sí tendencias a la pequeñez y la arbitrariedad. Pues aunque la violentación del principio vegetal es mucho más crasa y manifiesta que la mera subsumción de su presencia bajo el poder del «muro», falta, precisamente por eso, en ella la tensión que tanto había contribuido a la monumentalidad de los jardines barrocos italianos; y precisamente por eso el dominio absoluto puede mutar fácilmente en mera artificialidad, en mero juego, y a veces sin transición alguna.

Por otra parte —y en esto se manifiestan las profundas peculiaridades de la misión social— esa situación muestra que la fundamentación de principio en lo común y lo general sociales no puede ser tan sólida, obvia y espontánea como en la arquitectura, ni siquiera en los jardines construidos con más pura inspiración arquitectónica. En esto se concreta nuestra anterior afirmación de que el margen para un pathos socialmente generalizador es mucho más estrecho en la jardinería que en la arquitectura. El peligro de deslizarse hasta lo puramente privado es en la jardinería mucho más inminente. Es imposible estudiar detalladamente tales diferencias en el marco de estas páginas. Nos contentaremos con indicar que la representatividad, mediada en los edificios no puramente públicos por la elevación estética por encima del nivel privado, es casi siempre lábil, esto es, puede fácilmente caer del nivel de lo realmente representativo de una efectiva generalidad social —aunque ésta resulte convencional, estamentalmente limitada, etc., desde el punto de vista de la humanidad posterior— para hundirse en la satisfacción puramente privada y sin significación. Esta afirmación tan general vale sin duda igual para la arquitectura que para la jardinería. Pero en esta última, dicha tendencia a lo meramente privado, a lo puramente personal, se condensa en una misión social que determine las formas mucho más fácilmente que en el caso de la arquitectura. La amplia monografía de M. L. Gothein aduce muchos ejemplos de cómo esos momentos determinan ya en Italia determinadas partes de la jardinería en esa dirección; así se nos habla de un alto camino cubierto en cierto jardín, los que se pierden en el cual se ven de repente rociados con agua desde lo alto; o de laberin-

tos de los cuales es imposible salir sin ayuda, etc.[1] Esta tendencia se intensifica en el jardín francés; sus retorcidos caminos entre árboles y matas rectilíneamente recortados suscitan a menudo la impresión de que la misión social haya apuntado aquí menos a lo arquitectónico-estético que a la consecución de un buen lugar de citas para numerosas parejas. Esas tendencias son fácilmente registrables por todas partes, como señal de que la descrita antinomia de la jardinería sigue en pie incluso en sus tipos de orientación predominantemente arquitectónica.

Como siempre ocurre en la esfera estética, también se manifiesta aquí una convergencia notable, llamativa, pero en modo alguno casual, entre las posibilidades ofrecidas por el material al arte y el carácter de la misión social. En ésta vemos una labilidad, una intensa tendencia a caer en lo meramente privado, la cual corresponde en el material a la dificultad de insertar en el marco de una homogeneidad estética la existencia orgánica del mundo vegetal, como totalidad relativa y como singularidad. Parece claro que se trata del modo de manifestación polarizado de un fenómeno unitario, de una mímesis del intercambio de la sociedad con la naturaleza a un nivel en el cual son problemáticas las posibilidades de penetrar esas formaciones miméticas con los principios de la antropomorfización estético-evocadora. Esa desventaja estética arraiga tanto en las posibilidades de elaboración humana cuanto en las del material elaborado, como se comprenderá si se piensa en que el metabolismo de la sociedad con la naturaleza es el campo de esa subjetividad activa y de ese peculiar mundo objetivo, cuya íntima interacción se funda ya en el estadio pre-estético.

Hemos indicado ya los principios más importantes del otro polo de nuestra antinomia, de modo que nuestra exposición no puede proponerse ahora sino una determinación más precisa. En su concepción extrema este punto de vista incluiría la exigencia de que la actividad humana, el sometimiento de la naturaleza a sus necesidades, se eliminara totalmente de lo que ha de presentarse como jardín, parque, etc. Eso es, desde luego, imposible por principio, pues contradice las condiciones de existencia del jardín, y precisamente a causa de dicha imposibilidad, junto con la citada exigencia, se produce aquí el otro polo de nuestra antinomia. En el caso antes descrito, el otro polo nacía del hecho de que las necesidades

1. *Ibid.*, I, pág. 366, II, pág. 10.

humanas reunidas y objetivadas en el concepto de arquitectura eran demasiado estrechas o demasiado amplias para el material natural en formación del mundo vegetal, o sea: del hecho de que, en el caso extremo, aquellas necesidades no pueden recoger ese material sino por obra de medios arbitrarios, violentadores, o no pueden captarlo en absoluto. En la jardinería propia del otro polo ocurre que la nueva misión social, enteramente contrapuesta a la anterior, no es capaz de desarrollar de sí misma criterios unívocos —ni siquiera claros— para la dación de forma. Antes hemos apelado a Rousseau cuya Julie, formuladora de este caso, da un criterio estético doble: por una parte, dice que el jardín es un puro despliegue autónomo de la naturaleza; por otra parte y al mismo tiempo, que en él todo está ordenado por ella y dirigido por ella. Es de la naturaleza de la cosa el que ninguno de los dos criterios así determinados sea capaz de auténtica concreción. Pero ello no se debe a alguna confusión intelectual de la argumentación rousseauniana. La descripción que da, por ejemplo, Home muestra desde este punto de vista una estructura muy análoga: «Como la jardinería no es un arte inventivo, sino una imitación de la naturaleza, o, más bien, la naturaleza misma embellecida, se sigue necesariamente que todo lo innatural tiene que rechazarse con desprecio».[1] Dentro de poco atenderemos al momento negativo de la consideración de Home. Ahora nos importa sólo registrar que este autor formula de una vez como tarea unitaria la imitación de la naturaleza, la naturaleza misma y el embellecimiento de ella, sin pensar siquiera en la posibilidad de que esas tres determinaciones se contradigan las unas a las otras. Esa ingenuidad teorética precisamente en el punto decisivo, el que describe conceptualmente la esencia de la jardinería, el que tiene que distinguir entre su forma estéticamente correcta y las deformaciones del gusto, indica que en el origen de este tipo de jardín y en su fundamentación teorética han actuado fuerzas sociales tan avasalladoras que eliminaron simplemente toda prudencia en la reflexión y toda preocupación por la claridad.

A propósito de la música y de la arquitectura nos hemos ocupado ya de esta revolución de los modos intelectuales y emocionales de la humanidad. Aquí nos interesa explicitar en eso los ras-

1. HOME, *Grundsätze der Kritik* [Principios de la crítica], ed. alemana de 1772, Leipzig, II, págs. 487 s.

gos específicos que caracterizan especialmente la naturaleza estética de este polo de la jardinería. Los dos motivos decisivos al respecto en aquella época de trasformación están íntimamente enlazados uno con otro: el primero es la significación patética de la naturaleza —de la vida según naturaleza y de su violenta y polémica contraposición con la artificialidad— que lo domina todo en la concepción del mundo de la nueva clase burguesa; el segundo es la acentuación, no menos patética, de la justificación propia del hombre —independientemente de su pertenencia a un determinado estamento—, la proclamación del valor propio de la personalidad incluso en su singularidad natural, la conquista apasionada de todo obstáculo opuesto a su ilimitado despliegue. El eslabón ideológico entre ambas series de motivos —formulado, ciertamente, de modos muy diversos y hasta contrapuestos en las diversas etapas, por las diversas corrientes, etc.— es la convicción de que la simple eliminación de las instituciones, reglas, etc., artificiales que imperan en las sociedades feudales-absolutistas sobre la vida entera bastaría para que la naturaleza (y el hombre con ella y en ella) impusiera sus derechos en todos los terrenos. Por escasa, y hasta contradictoria, que parezca ser la conexión de esas tendencias cuando se estiman intelectualmente, son muy coherentes desde el punto de vista del ser social. Pues en última instancia llevan detrás de ellas la exigencia de un desarrollo sin trabas de las fuerzas productivas desencadenadas por la ampliación y el robustecimiento de los «islotes» capitalistas presentes en la sociedad feudal. Presupuesto imprescindible de ese despliegue es la eliminación de los obstáculos puestos en su camino por la situación estatal y social. Pero cuanto más claramente se dibuja esta unidad entitativa, tanto más necesariamente se revela la ambigüedad de las correspondientes determinaciones intelectuales que están llamadas a imponerla ideológicamente. La situación es máximamente llamativa en cuanto al contenido y el ámbito del concepto de naturaleza; el patetismo unitario de su contenido emocional esconde una extraordinaria heterogeneidad y hasta contraposición de su contenido intelectual. Esta situación paradójica se explica ya por el hecho de que el mundo «artificial» del absolutismo feudal difundía, naturalmente, por la totalidad de la vida sus propias determinaciones y definiciones, no menos heterogéneas intelectualmente, pero también ellas nacidas con necesidad del suelo de los intereses y las luchas de clases. Para la ideología de la clase ascendente estaba al alcance

de la mano el concentrar su universal oposición a todo el sistema formulándola como una contraposición entre lo «natural» y lo «artificial».

La situación es fácilmente perceptible en el pensamiento de teóricos de la jardinería que parten de ese nuevo mundo emocional y que, en su generalización, no se quedaron en el ámbito técnico de la jardinería. Home, por ejemplo, escribe lo siguiente a propósito de la utilización de ruinas artificiales en los jardines: «¿Deben prepararse las ruinas según el estilo gótico o según el griego? Afirmo que de estilo gótico. Porque con tales ruinas se contempla el triunfo del tiempo sobre la fuerza, lo cual es un pensamiento melancólico, pero no desagradable. En cambio, las ruinas griegas nos hacen pensar más en el triunfo de la barbarie sobre el gusto, pensamiento más tenebroso y deprimente».[1] Si se toman esas palabras al pie de la letra, la actitud de Home como ideólogo de la burguesía es manifiesta e inequívoca. Si vemos, en cambio, en ellas una orientación concreta sobre la estética práctica de la jardinería —y ésa es la pretensión de su texto—, nos encontramos fácilmente con su ambigüedad. Pues desde este punto de vista habría que mostrar el criterio según el cual es posible juzgar qué obra humana (ruina, aguas, pagoda, obelisco, etc.) pertenece orgánicamente a un jardín que represente lo natural y dónde empiezan la arbitrariedad y la artificialidad, tan criticadas en los estilos de jardinería francesa barroca y rococó. Home se ocupa detalladamente de estas cuestiones, pero sus argumentaciones muestran claramente la incapacidad de penetrar aquí teoréticamente hasta un verdadero criterio. Mientras la polémica es esencialmente social, dirigida contra el tipo de jardín cortesano, la «innaturalidad» de éste aparece clarísima. Pero en cuanto que Home tiene que decidir acerca de cómo debe ser, por ejemplo, un juego de aguas adecuado para un jardín «natural», se escamotea inmediatamente la cuestión obvia de si una cosa así es como tal algo que correspondía a la «naturaleza»; entonces aparecen juicios de gusto completamente subjetivos y arbitrarios, como, por ejemplo, que un animal quieto y yacente que escupe el agua es tolerable, pero no lo es un animal de salvaje movimiento, etc. La cosa no es casual, pues esta íntima inseguridad estética aparece en toda la teoría y la práctica de los llamados jardines ingleses de un modo manifiesto o disimu-

1. *Ibid.*, pág. 493.

lado. Se debe esa incertidumbre a que el fundamental concepto de naturaleza es tan general y tan multívoco que pueden inferirse de él, en el ámbito de juego clasísticamente determinado, cualesquiera consecuencias estéticas. Mientras que el otro polo de la antinomia aquí estudiada, el de la jardinería arquitectónica, consigue a pesar de todo llegar, en casos felices, a criterios estéticamente unívocos.

Todo esto está íntimamente relacionado con el segundo momento, a saber: con el hecho de que la singularidad privada del hombre se pone en primer término. Basta para explicar este hecho la circunstancia de que la época ha visto en esa singularidad, en su peculiar ser-así, una revelación más de la naturaleza, de su capacidad de imponerse frente a toda convención artificial. No podemos aquí profundizar en la justificación social y cultural y en la problemática de ese complejo emocional e intelectual. Lo único que nos interesa aquí —estudiando el aspecto estético de la jardinería— es el que con todo eso la misión social que tuvo que cumplir ese arte sufrió una modificación esencial en el sentido de las necesidades privadas. La paradoja manifiesta en nuestro presente campo de estudio consiste precisamente en que esas exigencias se plantean a la jardinería del modo más puro y sin mezclar, mientras que, por otra parte —y precisamente porque el jardín, como realidad, no puede expresar sino afirmación— las emociones suscitadas y, ante todo, las configuraciones formales que deben evocarlas, tienen que carecer de la tensión, de las contradicciones con la sociedad llevadas hasta lo trágico o lo satírico, que el arte nacido de ese suelo, de esa problemática, suele tan frecuentemente elevar hasta una grandeza excepcional. Piénsese en las grandes novelas de la época, desde *Moll Flanders* hasta el *Werther*, y se tendrá una clara idea de la riqueza y la profundidad implícitas en este ciclo temático impuesto por la evolución histórico-social. Para conseguirlas, empero, es imprescindible —según se mostró en otros contextos— el reflejo de la enredada dialéctica que produce el despliegue de la particularidad del hombre en la sociedad, la lucha de esa singularidad con las normas viejas y nuevas de la ética, de la moralidad, de la costumbre, etc., la aparición de su contradictoriedad interna como momento a la vez justificado y necesitado de superación en la vida humana. La naturaleza de la jardinería, como la de la arquitectura, excluye *a limine* el planteamiento de tales problemas; por eso la singularidad no puede hacerse aquí

forma sino como ser afirmado. Así aparece en su forma más pura, como ser afirmado de la nueva clase. Por ello es consecuente el que precisamente en la jardinería inglesa esta nueva forma de existencia se haya objetivado, por así decirlo, de una vez, en la inmediata creación de un género, mientras que en muchas otras artes hizo falta recorrer un camino difícil y a menudo largo, entablar una lucha cargada de problemática para poder dar a los nuevos sentimientos una forma adecuada y artísticamente valiosa. Si recordamos aquí la exposición de las consecuencias de esa evolución en el caso de la arquitectura, tendremos que comprobar también, pese a todo el parentesco en los fundamentos últimos, una diferencia decisiva. La vehemencia y la linealidad con las cuales se realizó en la jardinería una objetivación de la más inmediata singularidad privada es al mismo tiempo la raíz más profunda de la irresoluble problematicidad de esa realización.

Es claro que aquellas exigencias se dirigieron también a la arquitectura. Ya Bacon ha escrito: «Las casas se construyen para vivir en ellas, no para ser contempladas».[1] Pero, como vimos antes, esas tendencias no se han impuesto en la arquitectura sino paulatinamente, y luego no se han desplegado sino en medio de profundas crisis. La naturaleza de la jardinería ha posibilitado una victoria inmediata y completa de los principios de la privatización como misión social. Por eso las contradicciones inmanentes a esa posición entran en obra inmediatamente. Por una parte, expresan desde el principio con toda claridad el elemento revolucionario de la lucha de la burguesía por el poder; por otra parte, lo hacen de tal modo que la trasformación radical mella al mismo tiempo el filo esencial de esa radicalidad. El hecho de que la corte de Versalles capitulara ante la nueva tendencia en el Petit Trianon, o el de que los parques de los pequeños principados alemanes se «anglizaran» rápidamente, indican sin duda, vistos con perspectiva histórica amplia, una penetración de los principios burgueses, son una clara señal de lo intensamente que se habían impuesto, ya antes de su victoria definitiva, en el campo enemigo. Pero —y en esto se revela la íntima vinculación de la confusión del concepto de naturaleza con la tendencia privatizadora— se habían impuesto como expresión de lo meramente privado dentro de la cultura absolutista

1. BACON, *Essays*, XLV, Of Building. ROUSSEAU repite ese principio casi literamente. Cfr. *La nouvelle Héloïse*, parte IV, carta 10.

feudal, como intensificación de la arbitrariedad, de lo juguetón y casual de este tipo de jardinería. Por ello no es casual que empezara pronto, y precisamente desde el lado burgués, una defensa irónica contra esos fenómenos. Tampoco puede ser aquí tarea nuestra entrar en detalles al respecto. Bastará con apelar a Goethe, que ya en el «Triunfo del sentimiento» se burló del naciente sentimentalismo jardinero y resumió más tarde, en sus incompletos apuntes sobre el diletantismo, lo negativo de esas tendencias del modo siguiente: «Nulidad de la fantasía y del sentimiento. Lo real se trata como obra fantástica». A lo que añade el siguiente comentario: «[La afición diletante a la jardinería] empequeñece la sublimidad de la naturaleza y la destruye al imitarla».[1] (En la última sección de este capítulo hablaremos de los aspectos positivos —y en lo esencial no-estéticos— del diletantismo, los cuales son muy importantes para recoger el sentido de conjunto de las consideraciones de Goethe.)

Si ya en el período de la Revolución Francesa, cuando la lucha por su justificación era aún una parte del programa revolucionario de la clase burguesa, esas fuerzas de lo privado, disolutorias de lo estético, eran tan intensas como acaba de verse, se comprende que, tras la victoria de las formas burguesas de vida sobre las del absolutismo feudal, la fuerza de lo privado, destructora de formas, se impusiera aún más enérgicamente. También aquí nos limitaremos a iluminar lo esencial para nosotros de esa situación con un solo ejemplo. Es una tendencia general del siglo XIX la sustitución del comportamiento sentimental respecto de la naturaleza —comportamiento en el cual había aún componentes revolucionarias— por el dominio del estado de ánimo, del talante pasivo. Seguramente no hará falta argüir que con eso la misión social de la jardinería se disuelve aún más en una indeterminación sin contornos, sobre todo si se tiene en cuenta la eficacia del principio del estado de ánimo en la destrucción de formas mucho más firmemente consolidades. El ensayo de Hofmannsthal sobre los jardines da una excelente imagen condensada de esta situación. Es notable que también él elimine con toda consciencia todas las determinaciones objetivas de la jardinería, para dar cabida a la tonalidad puramente subjetiva. Por eso dice con mucha consecuencia: «Un viejo

1. GOETHE, *Über den Dilettantismus* [Sobre el diletantismo], *Werke* [Obras], edición de Weimar, I. Abteilung [1.ª sección], XLVII, págs. 300 y 310.

jardín tiene siempre alma. Basta con dejar silvestre un jardín sin alma para infundirle una».[1] Este caso extremo, en el cual la autodisolución de las categorías estéticas constructivas se convierte en fundamento del estado de ánimo deseado, es sólo la culminación de la concepción global de Hofmannsthal. El poeta no ve en el jardín una realidad, una acción del hombre en la cual la subjetividad de éste cobre una objetividad de validez general —como aún pensaron los teóricos y los jardineros de los jardines paisajísticos del siglo XVIII—, sino una pura expresión subjetiva de la individualidad privada, la cual, según su concepción, hace que cobre así forma una situación histórica. Por eso dice: «El que hoy construye un jardín... tiene que expresar una época tan curiosa, tan misteriosa, de tanta vibración interna como jamás la hubo, una época infinitamente cargada de referencias, una generación cuya sensibilidad es infinitamente grande, e infinitamente incierta, y al mismo tiempo fuente de dolores desmedidos y felicidades incalculables. De algún modo tendrá que escribir, al plantar ese jardín, su biografía muda, al igual que la escribe con la disposición de los *muebles en sus habitaciones*».[2] *Sin duda no es casual que con* las palabras de Hofmannsthal este complejo de problemas resuene al final como el de la artesanía artística: lo que en tales ordenaciones o disposiciones de objetos hechos o naturales parece evocar algo análogo a lo estético, no es un «mundo» que se enfrente sustantivamente con el sujeto receptor, un «mundo» cerrado en sí, como el de la obra de arte, sino la actividad, eficaz en el mundo objetivo, de un sujeto privado, cuyas huellas fosilizadas no pueden objetivarse sino como documentos de esa singularidad privada.

V *El film*

Vamos a considerar en esta sección algunas cuestiones de principio del arte cinematográfico, ante todo porque también en él se tiene un peculiar caso de reflejo doble. Este hecho (abstracto) lo relaciona con los demás complejos de problemas tratados durante las últimas páginas. Pero dicha comunidad abstracta sería desorientadora si no consideráramos inmediatamente las diferencias y

1. HOFMANNSTHAL, *Die Berührung der Sphären* [El contacto de las esferas], Berlín 1931, pág. 29.
2. *Ibid.*, pág. 31.

hasta contraposiciones, tan importantes al menos como el parecido, que separan el tipo de reflejo fílmico de las demás formas de manifestación de la mímesis dúplice. La mímesis doble de la música es tan peculiar que apenas pueden temerse confusiones o mezclas con ella. En las concretas formas de coseidad del reflejo la situación es, desde luego, análoga en la arquitectura y el cine. Pero como en estos dos casos el punto de partida está constituido por un reflejo desantropomorfizador y su realización tecnológica, los cuales no pasan a nivel estético sino después de haber sido duplicados por la mímesis, parece útil interesarnos brevemente, como en una introducción, por los paralelismos aparentes y las divergencias reales en estos dos campos. Empecemos por destacar la relación con la técnica, tan importante —y tantas veces mal interpretada— en el caso del cine. Walter Benjamin, uno de los primeros en plantear esta cuestión, en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*], aporta una serie de finas observaciones y consideraciones agudas, las cuales, empero, a causa de su actitud romántica anticapitalista, oscurecen frecuentemente los problemas. Consideremos ante todo su idea de la desaparición del «aura» —el carácter único de las obras de arte— a consecuencia de su reproductibilidad técnica.[1] En el marco de una polémica, justificada en muchos puntos, con las tendencias antiartísticas del capitalismo, Benjamin llega hasta la deformación del problema; pues el grabado en cobre o la litografía no son sólo medios de reproducción, sino también bases de producción artística sustantiva; los grabados de Rembrandt o las litografías de Daumier poseen el aura de su carácter único y la irradian con completa independencia del número de ejemplares en que existan. Había que registrar una cosa tan obvia porque, como veremos, esa errónea actitud romántica tiene también consecuencias deformadoras para la comprensión del cine.

Si volvemos a considerar ahora el aspecto técnico de la mímesis doble en la arquitectura y en el film, recordaremos que en la primera se trata de la construcción de una formación real, cuya realidad no queda afectada porque tenga o no lugar una trasformación

1. W. BENJAMIN, *Schriften* [Escritos], Frankfurt am Main 1955, Band [vol.] I, págs. 368 s.

y paso a lo estético. Lo estético se produce en la mímesis segunda. En cambio, la técnica del film apunta desde el primer momento al reflejo de una realidad dada. Su producto es siempre una refiguración de la realidad, no realidad en sí. Esto tiene como consecuencia el que en la arquitectura se preserve siempre la duplicación del reflejo, aunque la espacialidad visual supere en sí la originaria realidad meramente útil. En el film, por el contrario, se tiene en última instancia, por el proceso de la mímesis doble, un reflejo simple y unitario de la realidad, en el cual quedan totalmente anulados los rastros de su génesis. Por eso el proceso de paso a lo estético es de naturaleza completamente distinta. La fotografía, como punto de partida, es en sí misma desantropomorfizadora; la técnica cinematográfica, que es también un reflejo de la realidad, supera esa desantropomorfización y aproxima lo refigurado a la visualidad normal de la vida cotidiana. Eso no contiene aún por sí mismo nada estético: es un mero reflejo de la realidad inmediatamente dada o, en el mejor de los casos, un informe acerca de ella. Incluso cuando el film de los comienzos reproducía, por ejemplo, una representación teatral, aunque el objeto fuera de carácter estético, su reproducción carecía de principio estético autónomo. La técnica del film ofrece incluso la posibilidad de volver de nuevo a la desantropomorfización, usando, por ejemplo, cámara lenta para fines científicos.

En cualquier caso, aquí se comprueba, como siempre, que es necesario alcanzar una relativa altura técnica para que pueda pensarse en un paso a lo estético. En el cine se tiene además el rasgo específico de que la técnica subyacente no ha podido constituirse sino sobre la base de un capitalismo altamente desarrollado, razón por la cual la influencia de la evolución técnica sobre la artística ha tenido que manifestarse más vehemente, violenta y críticamente que en cualquier otro arte. Baste con recordar la invención del cine sonoro, la cual tuvo lugar en el momento en que el cine mudo se acercaba a su culminación artística y provocó luego durante años una profunda crisis estética, una seria recaída de la producción cinematográfica. Es cierto que, contemplado con perspectiva histórica, ese carácter «repentino» de los cambios no es tan violento como lo pudieran sentir los directamente afectados: la necesidad de reunir orgánicamente momentos auditivos con la específica visualidad fílmica estaba ya implícita en el cine mudo; prueba clara de ello es el hecho de que desde el primer momento

se imaginó siempre el film mudo con acompañamiento musical. Pronto consideraremos los problemas estéticos relacionados con eso; pero esta comprensión posterior no elimina la real crisis atravesada, ni tampoco la decisiva dirección de la producción cinematográfica por las innovaciones tecnológicas, las cuales llegan totalmente de fuera. Piénsese, por ejemplo, en el actual efecto que tiene sobre el cine la difusión de la televisión.

Ya en ese rasgo se manifiesta la génesis específicamente capitalista del cine. También la arquitectura es un arte de fundamentación acusadamente colectiva y en el cual, como era de esperar, las determinaciones tecnológicas, económicas, etc., no han entrado en plena interacción con las tendencias estéticas hasta la aparición de la sociedad capitalista; pero el cine es ya desde el primer momento, intelectual y técnicamente, un producto del capitalismo. Eso tiene por de pronto la consecuencia que la entera producción cinematográfica está subordinada sin condiciones a los intereses capitalistas. En otro contexto hemos señalado que la difusión y la generalización de la producción capitalista influye decisivamente en las condiciones vitales de todas las artes; pero no hay duda de que esa vinculación es sobre todo intensa en el film, ya por el hecho de que la producción de una película supone costes muy distintos de los de todas las demás artes, con la excepción de la arquitectura: la aparición de «islotes» no capitalistas es aquí pues más difícil que en cualquier otro arte. Como éste es un aspecto histórico-materialista del problema, nos contentaremos con la mera alusión a esa situación, al predominio especialmente acusado de lo meramente agradable (hasta la pura cursilería) sobre lo estético y hasta sobre las intenciones estéticas, y al margen relativamente reducido que tiene aquí el arte auténtico en comparación con otros terrenos. Las interacciones, a menudo complicadas, de esta constelación con las determinaciones miméticas del film, que hay que estudiar dialéctico-materialísticamente, nos ocuparán más adelante.

Así pues, el parecido general entre la arquitectura y el cine consiste en que en ambos casos la evolución económica produce determinadas posibilidades tecnológicas que delimitan para ambas artes el concreto ámbito de juego dentro del cual van a ser capaces de cumplir con su misión social. La confusión estética se produce en ambos casos por el hecho de que muchos especialistas teóricos, y aun más los prácticos, identifican incorrectamente las necesidades y las posibilidades tecnológicas suministradas por el

capitalismo y su ciencia con la técnica artística que resulta del manejo estético de tales condiciones, de la trasposición de los resultados desantropomorfizadoramente conseguidos en la específica mímesis estética del arte de que se trate. La diferencia es de especial importancia en el caso del cine porque en él parecen frecuentemente borrarse las fronteras entre ambas especies de técnica. En efecto: mientras que en la arquitectura las leyes y posibilidades tecnológicas recién descubiertas no son de carácter visual sino secundariamente, en la medida en que toda objetividad espacial tiene que ser también visualmente perceptible, y sólo la mímesis segunda, la estética, hace de la visualidad el fundamento de la composición arquitectónica, en el cine, en cambio, la forma tecnológica primaria, aún no estética, no es más que un reflejo visual de la realidad; ella trasforma, mediante rápida movilidad, mediante la situación continuamente vivenciable, la refiguración fotográfica en una antropomorfización, y la acerca a las formas aparienciales de la cotidianidad. La duplicación de la mímesis y su paso a lo estético tienen lugar sobre esa base; pero no crecen simple y obviamente de las posibilidades técnicas, sino que tienen que producirse conscientemente de acuerdo con la misión social frecuentemente implícita. Así se produce finalmente el medio homogéneo, el «lenguaje» artístico del cine. Admitimos las afirmaciones de Béla Balázs que hacen de David Griffith el primer iniciador de este tipo de representación.[1]

En anteriores contextos hemos descrito detalladamente el modo paradójico y turbador del inicial efecto de esa nueva visualidad sobre los espectadores. Balázs da en ese lugar un detallado análisis de los medios técnicos con cuya ayuda se produce un tal nuevo mundo de la visualidad; destaca, por ejemplo, momentos como la continua alteración de la distancia del espectador a la imagen (a diferencia de la distancia siempre igual del teatro), la modificación de la perspectiva en el todo y en los detalles, el corte y el montaje, etc. Lo que nos interesa aquí no es el análisis de las diversas cuestiones técnicas, sino el hecho de que por esas vías se produce un mundo sui generis, visible, sensible y significativo, cuyas leyes estéticas propias para el reflejo de la realidad tienen que distinguirse y discutirse.

La trasformación cualitativa que se produce en la segunda mí-

1. B. Balázs, *Filmkultura, cit.*, págs. 20-21.

mesis puede tal vez ilustrarse del mejor modo repasando brevemente el análisis por Benjamin de la actuación del actor en el teatro y en el cine; sobre todo porque la recusatoria actitud de Benjamin frente a la tecnificación se expresa muy resueltamente y permite apreciar con ello claramente ciertos momentos de lo propiamente nuevo. Benjamin parte del hecho de que el trabajo del actor en el teatro «se presenta por él mismo en persona», mientras que la maquinaria del film «no está obligada a respetar ese trabajo como totalidad». En el cine tiene lugar una selección, una serie de «tests ópticos», como dice Benjamin. De ello se sigue la pérdida del contacto personal del actor con el público durante la representación. La empatía del público no tiene más vía que «la empatía en el aparato»; es un tests más.[1] Dos observaciones hay que hacer a eso. En primer lugar: la elección, el arreglo, etc., practicado con el trabajo del actor no se somete simplemente al «test» de una maquinaria, sino que, en el film verdaderamente artístico, ésta se maneja en un concreto sentido estético, y desde el punto de vista del nuevo medio homogéneo, por obra del director, el operador, etc. La adaptación del trabajo del actor a una totalidad concreta no es, visto en general, nada cualitativamente nuevo en la historia del arte del actor. Siempre que tiene que producirse un conjunto, el director de escena y los mismos actores con conciencia artística se preocupan porque esa concordancia recíproca, esa orientación por el contenido intelectual, emocional, tonal, etc., del drama penetre en todo gesto y en toda réplica. Lo que Diderot exige, como vimos, del actor individual aparece aquí como postulado de su colaboración. Compañías teatrales importantes —como la de Otto Brahm en su tiempo, o el Berliner Ensemble de Brecht en nuestros días— han mostrado que el rendimiento individual del actor no queda disminuido por ello, sino, por el contrario, intensificado. Precisamente porque el cine no es ninguna reproducción fotográfica del teatro, sino una peculiar conformación de la realidad, la mímesis doble que aquí se produce (el reflejo de la realidad reflejada por el actor) no es una serie de «tests» ópticos, sino una nueva formación y una nueva fijación miméticas de los momentos adecuados para hacer óptimamente sensible el concreto contenido fílmico. El resultado de esa mímesis no es un «test óptico», sino una dación estética de forma, dación de la forma de un

1. BERJAMIN, *op. cit.*, págs. 379-380.

contenido concreto y determinado. De acuerdo con ello el trabajo de un auténtico actor cinematográfico no es un objeto de ese proceso de trasformación, sino que se orienta desde el principio a dicha reelaboración posible; el movimiento, la gesticulación, la mímica, etc., han de poseer —ya desde el punto de vista del actor— un carácter cualitativamente diverso del que tienen en el teatro. Como los actores no pueden apoyarse en la continuidad del diálogo estéticamente primario —ni siquiera en el cine sonoro—, se produce una expresividad visual, antes desconocida, que puede intensificarse mediante el tipo de toma fotográfica, el montaje, etc., para conseguir mayor fuerza directa, pero que desde el primer momento está condicionada por la estilización, cuya realización se consigue mediante «la maquinaria». En segundo lugar: Benjamin tiene sin duda razón al registrar la ausencia de contacto personal entre el actor y el público, contacto que es un momento esencial de los efectos teatrales. Pero esa real negación no niega el «aura» del carácter único, como dice Benjamin, sino que crea simplemente una relación completamente nueva con el público. Pues es verdad que el actor cinematográfico no es una realidad humana inmediatamente presente, como el actor teatral, con contactos humanos inmediatos posibles entre personas en el escenario y en la sala; el actor cinematográfico es una figura mimética, la refiguración artística de un hombre en acción. Pero eso es también el hombre en la pintura y la escultura, y la falta de contacto personal —cuando hay arte auténtico— no significa nunca por sí misma falta de evocación estética. Más adelante veremos que la trasposición de la esfera del teatro —rica en paradojas y, sin embargo, mimética— en la resuelta y claramente doble mímesis del film no disminuye las posibilidades de eficacia estética del artista, su peso estético en la totalidad fílmica, sino que lo aumenta.

Con eso hemos llegado al centro de las peculiaridades del doble reflejo cinematográfico. Hemos subrayado el carácter aún no estético, próximo a la cotidianidad, del reflejo simple conseguido por medio de la técnica cinematográfica. Ahora podemos contemplar la mera negatividad de esa afirmación desde un punto de vista positivo: al igual que toda toma fotográfica, también la producida por la maquinaria del cine tiene el rasgo característico de una gran autenticidad. Esto es: aparte de toda cuestión estética, y hasta en el caso de producir un efecto chocante, toda fotografía suscita necesariamente la impresión de que, en el momento de tomarla, el

objeto refigurado tenía efectivamente ese aspecto, el que aparece en la fotografía: la lente es impersonal e infalible. (No tenemos en cuenta las deformaciones fisionómicas frecuentemente producidas por largas exposiciones; las fotografías de la película son instantáneas en las cuales no tiene importancia la posibilidad de esa fuente de defectos de la fidelidad mecánico-fotocópica a la realidad. Las instantáneas nos pueden sorprender o extrañar, pero es imposible que dudemos de su autenticidad.) En la aproximación del film proyectado a las apercepciones visuales de la vida cotidiana el acento recae precisamente sobre esa autenticidad. Pues lo que experimentamos realmente en la cotidianidad es —y precisamente en su inmediato ser-así— lo real sin más, o sea, algo respecto de lo cual podemos tomar posición positiva o negativa, con unos u otros afectos, pero que se nos enfrenta siempre como realidad de un modo completamente independiente de nuestras ideas, nuestras emociones, nuestros esfuerzos, etc. La fotografía es, naturalmente, un reflejo de la realidad, y no la realidad misma; pero como la refigura de un modo mecánicamente fiel, originariamente desantropomorfizador, lo que ella fija tiene que conservar, también como mímesis, esa autenticidad de realidad. Y como los procedimientos estéticos de organización y de ordenación utilizados por el film, aunque en su efecto total rebasan en muchos puntos la cotidianidad inmediata, sin embargo, no suprimen esa refiguración fotográfica de la realidad, sino que la ponen simplemente en conexiones completamente nuevas (mediante la elección de los momentos, su organización, su tiempo y su ritmo, el tipo de encadenamiento, etc.), la autenticidad tiene que conservarse y constituir un elemento esencial del medio homogéneo del arte cinematográfico. Pero la fuente de esa autenticidad es la realidad misma: lo fotografiado no puede hacer sensible sino el ser real objetivamente presente, específicamente visual de su objeto, cuya cualidad real está determinada por la estructura de la cosa misma. Es pues claro que una película de dibujos animados, por ejemplo, no puede dar autenticidad más que al hecho del dibujo, sin que presente nunca como realidades los dibujos mismos. Tampoco el escenario fotografiado puede conseguir una autenticidad de realidad superior a la que tiene efectivamente su modo visual de aparición. Bajo la influencia de la moda expresionista fue posible experimentar el ambiente del film *Caligari* [el gabinete del Dr. Caligari] como una «realidad» misteriosa; pero la mirada sin prejuicios no ve en él

más que decoraciones muy rebuscadas que no evocan realidad alguna. Si el cine quiere de verdad dar eficacia a un «milagro», tiene que empezar por preparar el hecho fotografiado de tal modo que la apariencia inmediata del hecho mismo tenga ya un carácter real.

Aquí se manifiesta una crasa contraposición entre el cine y todas las demás artes visuales: en éstas la autenticidad no se consigue sino como resultado final del proceso mimético-artístico de trasformación en la refiguración de la realidad; si la dación de forma fracasa, no se obtiene absolutamente ninguna autenticidad; ésta tiene que producirse mediante principios puramente estéticos, creadoramente; tiene que confirmarse en la inmanencia de la obra de arte; mientras que la peor fotografía posee ya y no puede perder una autenticidad en el otro sentido descrito. Así se expresa claramente la profunda afinidad, cargada de consecuencias, entre la cotidianidad y el film. Con esa proximidad a la cotidianidad tiene que ver —como causa y como efecto— el hecho de que el mundo visual del film, en tajante contraposición con todas las demás artes de la visualidad, no sea estático, quieto, sino permanentemente movido. (Estamos hablando sólo de las artes puramente visuales, pues en el arte dramático, por ejemplo, la visualidad es sólo un momento parcial, inseparable del arte de la palabra.) En otros contextos y a propósito de artes de medio homogéneo visual, hemos discutido el problema del cuasi-tiempo, se trate de un cuasi-tiempo objetivo o subjetivo. Pero en el cine predomina el tiempo real: el cine es el único arte en que van categorialmente juntos la visualidad y el decurso real del tiempo. (No tienen nada que ver con este problema los lapsos de tiempo no directamente conformados que se encuentran entre escenas o secuencias.) Tal vez sea ventajoso también aquí determinar la diferencia de principio mediante una negación: en el cine falta necesariamente lo que Lessing ha llamado el momento fecundo a propósito de las artes plásticas. En efecto: cuando la refiguración visible de la realidad se fija, vista inmediatamente, de un modo estático y estable, el momento presente que, inmediatamente, es el único representable, tiene que ser tal que en él se haga sensiblemente visible el presente entero como transición vivenciable del pasado al futuro. Esta necesidad obliga a los artistas a representar el presente de un modo tan intensivamente concentrado que no se puede dar nunca en la realidad de la cotidianidad. En el cine, por el contrario, el momento

del presente es, como siempre ocurre en el decurso temporal real, un momento real de transición entre el pasado y el futuro; normalmente, hemos vivido ya como presentes los momentos pasados, los cuales se hacen para nosotros pasado ante nuestros ojos, y el presente vivenciado en cada caso era, aún un segundo antes, un futuro amenazador o prometedor. De este modo los diversos momentos corresponden perfectamente a la proximidad de la vida cotidiana; sólo su vinculación de contenido y, consiguientemente, formal, puede darles una significación superior respecto de la cotidiana. Como es natural, los diversos momentos pueden y tienen que superar ampliamente el término medio de la cotidianidad en cuanto a intensidad anímica. Pero esto no altera en nada la estructura categorial que acabamos de mostrar.

Todo eso tiene aún otra consecuencia más para la estructura categorial del film. A propósito de las artes plásticas hemos mostrado que no son capaces de dar forma determinada más que a lo largo de los hombres, de las cosas, de las relaciones entre aquéllos mediadas por éstas; lo interior aparece necesariamente como objetividad indeterminada. En cuanto arte de la visualidad, el cine no puede tampoco sustraerse a esa necesidad categorial. Pero la proximidad del film a la vida —íntimamente relacionada con la autenticidad fotográfica de sus imágenes y el tiempo real del paso de éstas— produce una intensa tendencia a la minimalización de dicha indeterminación y promueve al mismo tiempo modos heterogéneos de captación y representación visuales de la realidad, aptos para minimalizar la objetividad indeterminada. Desde este punto de vista aparece bajo otra luz la citada crisis del film, de origen directamente tecnológico, cuando la sustitución del film mudo. El cine mudo, en efecto, para realizar aquella minimalización y precisar el sentido factual del film, tenía que recurrir a medios de comunicación completamente ajenos al arte, como los rótulos y los textos de enlace, y recurría además, como hemos recordado, a un acompañamiento musical continuo con objeto de concretar el contenido tonal de las secuencias. (Es claro que en ningún arte visual hay la más remota analogía de eso.)

El cine sonoro intentó descubrir medios que él mismo pudiera contener como obra artística con mayor inmanencia estética. Un medio así es ante todo la reproducción de los ruidos producidos en el curso de la acción. Al reproducirse el mundo objetivo apariencial, la naturaleza, la ciudad, etc., no sólo visualmente, sino

también auditivamente, la proximidad a la vida, la autenticidad fílmica de la realidad refigurada puede expresarse mucho más clara y ricamente que antes. La estimación de la perfección técnica en la reproducción de lo auditivo cae fuera del marco de estas consideraciones; lo único que nos interesa ahora es la unidad compositiva en el detalle y en la línea general de la sucesión, como exigencia general del medio homogéneo ya más polifacético. (Las posibilidades concretas de una tal composición representan tareas de una dramaturgia fílmica.) Pero en principio hay que decir que lo auditivo no desempeña esencialmente en el film más que un papel de acompañamiento de la visualidad. Esta afirmación no supone ningún desprecio de lo auditivo si se entiende acompañamiento en el sentido estricto de la palabra, como a propósito de la música, por ejemplo y mutatis mutandis. Así puede haber momentos en los cuales los ruidos tengan funciones decisivas. Pero, en general, la orientación estética de la acción y de las emociones por ella desencadenadas será tarea de la composición visual. Ello ocurre frecuentemente incluso en casos en los cuales el momento de que se trate es, tomado en sí, primariamente auditivo. Así, por ejemplo, en *Citizen Kane* de Orson Welles se trata de mostrar el diletantismo musical de la esposa del millonario, que se decide a lanzarla como gran cantante. Pero la fuente de comicidad no es aquí la chapucería de la cantante, reproducible y reproducida, sino la desesperación de su maestro de música durante las clases, los ensayos y la representación, sentimiento que se expresa con gestos y mímica. Si se compara eso con la comicidad puramente musical de Beckmesser en los *Meistersinger*, quedará de manifiesto aquella peculiaridad del film. Más adelante estudiaremos las funciones de un lenguaje ya conformable técnicamente. La necesidad de seguir utilizando la música como agente emocional muestra la intensidad de la tendencia estudiada a minimizar la objetividad indeterminada.

La proximidad del cine a la vida significa, en efecto, tendencia a una vida dada del modo más inmediatamente transparente y dominable que sea posible; esa exigencia está siempre presente en el hombre de la cotidianidad respecto de su mundo circundante. Pero mientras las demás artes atienden a esa exigencia por la vía de un alejamiento más o menos drástico del modo apariencial de la cotidianidad, con la ayuda de una segunda inmediatez basada en amplias mediaciones, el cine tiene que satisfacerla con la mímesis

de una realidad próxima a la vida, de una realidad auténtica; por eso no puede arreglárselas con una culminación de la objetividad indeterminada como aquella a la que deben —por modos diversos— sus mayores efectos las artes plásticas y la música pura. Esta proximidad a la vida determina las cuestiones estilísticas decisivas del film. Hay en el cine una tal elasticidad del medio homogéneo que muchas veces se tiene una verdadera labilidad, porque la inmediatez segunda de la conformación artística tiene que situarse muy cerca de la inmediatez de la vida. El aspecto subjetivo de esta constelación corresponde exactamente a su esencia objetiva: la trasformación del hombre entero de la cotidianidad en el hombre enteramente tomado, orientado al mundo propio del medio homogéneo, es aquí mucho menos violenta y repentina que en las demás artes. Sin duda sigue existiendo un asalto, pues a falta de él el cine no podría ser un arte y hemos mostrado con ejemplos que el «lenguaje» del cine tiene que aprenderse como el de cualquier otro arte. Pero la práctica, de completo acuerdo con la teoría del reflejo, muestra que el dominio receptivo de ese «lenguaje» plantea a la receptividad exigencias permanentes, renovadas por cada obra, mucho menores —sobre todo desde el punto de vista humano— que en las demás artes.

La proximidad del film a la vida, entendida estéticamente, tiene una importancia doble para su contenido y su forma. Por un lado, en el film la multiplicidad sin límites de la vida cotidiana se convierte en objeto de la mímesis artística. Todo el mundo circundante del hombre, la naturaleza, el mundo animal y vegetal, el ambiente social creado por el hombre mismo, aparecen como realidad completa en sí, como una realidad del mismo valor y especie que la del hombre mismo. Esto se sigue necesariamente de la autenticidad del mundo fotográficamente reproducido, en el cual todo lo fotografiado tiene que suscitar necesariamente el mismo grado de ser-real. Aparentemente tenemos en la pintura otra igualdad de intensidad de existencia entre los objetos representados (paisaje, naturaleza muerta, interior, etc.). Pero si se examina la situación más atentamente, se aprecia que todo lo conformado pictóricamente está referido ya, por la esencia de su objetividad, al hombre (a la autoconsciencia del género humano presente en cada caso), y que cada objeto debe en última instancia su ser-así artístico a dicha referencialidad. La aspiración pictórica a dar miméticamente con el Ser-en-sí de los objetos refigurables está deter-

minada previamente por esa referencialidad y penetrada concretamente en todos sus momentos por esa actitud ineliminable. Este carácter de la mímesis estética es aún más llamativo en el tipo de representación de las formas épicas. Lo que en la pintura impera implícitamente, aparece aquí de modo abierto y directo: no es posible hacer épicamente vivo y evocador un objeto del entorno humano, proceda de la naturaleza o de la sociedad, si no está referido directamente a los hombres que obran, a sus problemas externos e internos, si no cobra a partir de esa relación los rasgos específicos de su ser-así en cuanto a contenido y en cuanto a forma; los paisajes y los interiores idílicos del *Werther* o el cielo de Austerlitz en la obra de Tolstoi tienen esencialmente la misma estructura por lo que hace a estos principios básicos de la dación de forma artística. Sin duda hay también en el film una relación interna entre el hombre y el mundo objetivo. Pero lo específico aquí es que ambos, hombre y mundo, han de poseer —igual que en la vida cotidiana— exactamente el mismo valor de realidad en su aparecer. Esto no suprime en modo alguno la interacción entre el *hombre y su mundo circundante, sentido humano de la mímesis* estética; ocurre sólo que esa interacción se presenta, respecto de las demás artes, según un aspecto nuevo, el cual puede expresarse del modo más claro determinándolo también mediante la negación: la interrelación del hombre con el mundo no se conforma aquí desde el hombre como centro, sino según suele aparecer realmente el mundo, tal como lo percibe el hombre de la cotidianidad, como interrelación de diversos factores de igual realidad. (Es obvio que esas diferenciaciones *se refieren sólo a la forma; desde el punto de* vista del contenido el mundo externo tiene en la épica el mismo peso de realidad que el hombre, situado en su centro por necesidad formal.)

Esa diferencia en la dación de forma tiene amplísimas consecuencias por lo que hace a la elección, la agrupación, las acentuaciones, etc., del contenido. Pues lo que acabamos de describir negativamente significa, según su contenido esencial, exactamente lo que decía nuestra descripción introductoria de la multiplicidad ilimitada del mundo fílmico. Como en el marco de este trabajo nos es imposible detallar in extenso lo que estamos apuntando, nos limitaremos a aclararlo con algunos pocos ejemplos significativos. Consideremos la representación artística, cuyo tema es el niño. En la poesía el niño aparece predominantemente como hombre en gé-

nesis; las representaciones más importantes y más ricas de la infancia —Goethe, Keller, Tolstoi, Roger Martin du Gard, etc.— reflejan por sus intenciones esenciales el preludio del posterior despliegue, sus presupuestos, las fuerzas y tendencias esenciales que se destacan en los comienzos, con objeto de hacer genéticamente evidente lo posterior; incluso cuando esa evolución se interrumpe por una muerte prematura, como en el caso de Hanno Buddenbrook, se mantiene la estructura descrita. El film ha sido el primer arte que ha permitido representar la existencia del niño, la pura particularidad del ser-niño, como fin en sí, como ser basado en sí mismo. Bastará con recordar el efecto enorme de Jackie Coogan para aclarar las posibilidades radicalmente nuevas abiertas aquí por el cine. A lo que hay que añadir, sin duda, que también el cine puede dar forma a la niñez como prehistoria de la vida humana; pero esto no altera en nada la posibilidad única que acabamos de subrayar. (Hemos hablado ya de la diferencia de principio entre la visualidad fílmica y la pictórica; las vivencias infantiles de la pintura pertenecen a un mundo cualitativamente diverso del del film.) Incluso en obras poéticas que subrayan con el mayor amor y con máxima agudeza las peculiaridades del niño —estoy pensando, por ejemplo, en *Perro y amo* de Thomas Mann y en *Nicki* de Tibor Déry—, el hombre está siempre en el centro de la dación de forma, mientras que en el cine se hace posible que el niño ocupe esa posición. Y no paso a hablar de las muchas películas con animales en posición central, animales que se convierten en célebres y deseados ídolos del público.

Parece pues como si en el film fuera artísticamente posible un naturalismo que en cualquier otro campo es antiartístico. Pues, en el teatro, un niño en la escena —por no hablar siquiera de un animal— hace siempre un efecto naturalista; por eso los descritos efectos cinematográficos, comprobados por una larga práctica, parecen constituir una excepción de principio. Pero se trata sólo de una apariencia, producida por la autenticidad de la mímesis primariamente fotográfica como base de la conformación fílmica. (El que muchas películas sean realmente naturalistas no tiene nada que ver con nuestra presente cuestión.) El sentido filosófico-artístico del naturalismo consiste en que la esencia apariencial se oculta o desaparece del todo tras una apariencia fijada en su pura inmediatez. Pero la relación entre la apariencia y la esencia en el mundo del hombre tiene otra estructura ontológica de principio, dis-

tinta de la propia de la naturaleza pre-humana: en ésta la esencia coincide muy ampliamente con el género, y puede, por tanto, hacerse inmediatamente sensible en las manifestaciones vitales de los individuos que aparecen como ejemplares de su especie. Pero en la vida social de los hombres, con la formación progresiva y el despliegue progresivo de la individualidad, cobran existencia las complejas relaciones que hacen necesario el modo de conformación de las diversas artes en el sentido de buscar la coincidencia de la esencia y la apariencia. Cuando Marx critica a Feuerbach porque en el pensamiento de éste «la esencia no puede concebirse más que como "género", como generalidad interna, muda, que vincula *naturalmente* muchos individuos», está aludiendo muy claramente a la problemática que ahora tenemos que tratar.[1] La evolución social, el «retroceso de la frontera natural», como dice Marx, suscita en efecto una esencia humana que no es ya sólo específica, genérica en sentido natural, sino también y ante todo mentada —consciente, inconscientemente o con consciencia falsa— en el sentido de la humanidad, y que por eso rebasa ampliamente en sus contenidos decisivos lo natural y genérico-específico. En el concepto, socialmente nacido, de esencia humana, en el género humano como categoría histórico-social, la determinación dominante es ante todo la interacción entre la individualidad concreta y la formación social de cada caso.

Por eso en el reflejo estético de la realidad esta nueva relación se convierte en momento dominante frente a la genericidad meramente natural. Como el drama es el arte en el cual se expresa casi exclusivamente el mundo del hombre en su totalidad interior y en su propio Ser-para-sí, su mímesis expresa del modo más tajante esa nueva situación ontológica. Por eso la tragedia antigua ha distinguido intencionalmente, mediante específicos medios de estilización, los actores que utilizaba del hombre concebido sólo antropológicamente (máscara, coturno). Cuando el teatro moderno vuelve a la apariencia inmediata del hombre en la figura del actor, su motivo no es una vuelta al hombre natural, sino, por el contrario, una acentuación más intensa de su individualidad —sólo posible socialmente— en su relación dialéctica con problemas sociales humanos. Es claro que el niño —y también, en menor medida, el animal doméstico— no es ya pura naturaleza, sino un fenómeno de tran-

1. MARX-ENGELS, *Die deutsche Ideologie*, *Werke*, *cit.*, V, pág. 535.

sición, en el cual, ciertamente, la esencia natural, la especie muda en el sentido de Marx, predomina más o menos resueltamente. La educación tiene precisamente la tarea de superar esa distancia y hacer del niño un hombre, con lo cual se altera progresiva, pero cualitativamente, su relación con lo específico. Mas no hay duda de que la particular poesía de la niñez, la específica peculiaridad de la niñez, consiste precisamente en que ese arraigo en la especie natural se encuentra aún activo como fuerza viviente. En el caso de los animales domésticos, y a consecuencia de su relación con el hombre, se produce una tendencia, más o menos intensa, a rebasar la vinculación absoluta y total a la especie puramente natural, aunque con barreras muy precisamente establecidas, por lo que la relación fundamental sólo se modifica ligeramente y no se suprime nunca del todo. Las diversas artes intentan, según la peculiaridad de su mímesis y de su medio homogéneo, insertar orgánicamente en su «mundo» al animal doméstico y al niño. Sólo la conformación escénica del drama, en la cual, como ya hemos mostrado, la esencia tiene un dominio cualitativamente más intenso en sentido puramente histórico-social, pone obstáculos insuperables a esa tendencia.

Desde ese punto de vista hay que entender las posibilidades específicas del cine en este campo. La autenticidad de lo fotografiado produce un medio homogéneo que acerca el «mundo» conformado al mundo de la cotidianidad mucho más intensamente de lo que es posible y admisible en las demás artes. Por eso en el film pueden coexistir diversos modos de relación entre esencia y apariencia, y llegar a una colaboración artísticamente legítima: pues para la vida cotidiana es obvio que objetos de diversa estructura en cuanto a la relación entre esencia y apariencia existen simultáneamente con la misma realidad y obran los unos sobre otros. El cine traslada esa peculiaridad de la visión de la vida cotidiana al medio homogéneo de su dación de forma, y consigue, puesto que se trata de una trasposición artística, que esas diferencias den de sí efectos importantes. Así ocurre en los casos del animal y el niño; la naturaleza esencial puramente natural del animal no domesticado puede también producir efectos de contraste plenamente legítimos. El cine puede pues llegar en este terreno a una universalidad de objetos refigurados, sin verse por ello constreñido a apelar a tendencias homogeneizadoras mediante la hegemonía de puntos de vista particulares, como suele hacer, por ejemplo, la épica. La homogenei-

zación artística de la cotidianidad que subyace al cine basta perfectamente para sus fines, y ese modo específico suyo de refiguración y vinculación de objetos no debe por ello calificarse de naturalismo.

Pero al establecer esa peculiaridad del film no es justo quedarse ante esa mera factilidad. Pues precisamente de esa estructura suya nace —también de modo dúplice— la posibilidad del film como arte popular. Para entender adecuadamente este fenómeno hay que partir de su duplicidad. Visto socialmente, el film ofrece las producciones más baratas si se tiene en cuenta la amplitud de los círculos que pueden acceder a ellas; es un lugar común repetir que eso se relaciona íntimamente con su base financiera del gran capitalismo, con las posibilidades técnicas de reproducción, con el papel de la publicidad, etc. También es universalmente sabido que, a consecuencia de esa dependencia del gran capital, el film cultiva las necesidades más ordinarias y comunes de las masas. La labilidad de su medio homogéneo, la transición relativamente lisa y fácil desde el hombre entero de la cotidianidad hasta el hombre enteramente tomado por la receptividad fílmica, posibilitan la refiguración de un mundo que, con la infinita multiplicidad de sus modos aparienciales, satisface las necesidades más privadas, los sueños de los instintos medios (y también de los que no son medios), que puede ofrecer alternativamente cosas grotescas y risibles y momentos de tensión, y puede alimentarse exactamente igual de la más abismal cursilería del happy-end que del más sangriento sadismo. Así se producen masivamente y con múltiples variaciones formaciones que, superficialmente contempladas, parecen artísticas, pero que por su contenido interno son simples continuaciones, satisfacciones, mentidas intensificaciones de las ensoñaciones de la vida cotidiana. Pero el medio homogéneo del film no sólo es lábil, sino que consigue también ser elástico, y la transición relativamente llana del hombre entero al hombre enteramente tomado contiene, a pesar de todo, en sí un salto por encima de la vida cotidiana simple y media. Esto significa que el film posee al mismo tiempo la posibilidad de llegar a ser un arte popular auténtico y grande, que puede convertirse en expresión avasalladora, y comprensible para amplias masas, de sentimientos populares profundos y generales. Así las películas de Eisenstein y Pudovkin han intensificado los grandes acontecimientos de la revolución del pueblo ruso hasta hacer de ellos potentes símbolos de cuestiones deci-

sivas para el pueblo en la opresión y en la lucha por la libertad. Y, en el otro polo, Chaplin conseguía dar una expresión de humor profundo, de amplitud grande y valor consumado al sentimiento de estar perdido, propio del hombre medio, frente a la maquinaria y a la agitación del capitalismo moderno. Sin duda se trata de casos excepcionales con sucesión relativamente escasa; pero incluso en la superioridad cuantitativa aplastante del primer polo aludido esos logros dan una clara estampa de las altísimas posibilidades del cine, las cuales —pese a su escasez real— han de ser decisivas para su estimación estética. La mera contraposición de los dos polos no basta, empero, para posibilitar un juicio conclusivo justo. La mayoría de las buenas películas evita, en efecto, el ancho camino de la trivialidad, que es el de la inmensa masa de films. Aquellas películas se levantan, desde el punto de vista del contenido y desde el de la forma, por encima de la cotidianidad media, pero pagan esa elevación muchas veces con un alejamiento respecto de los más profundos sentimientos de las masas, o sólo pueden alcanzarlos periféricamente, y muchas veces por rodeos excéntricos. No podemos atender aquí a la rica diferenciación de esa capa media, esa escala de mediación entre los dos polos extremos.

Ya esta determinación de los polos muestra que el contenido del film abarca la universalidad extensiva de la vida, una universalidad orientada al efecto más amplio y la inteligibilidad más inmediata. En los comienzos del cine, y aún hoy frecuentemente, ese contenido no es en última instancia más que un pretexto para que se desarrollen hechos intrigantes o cómicos, laxa o hábilmente encadenados, o sea, para desplegar posibilidades visuales y auditivas orientadas a satisfacer el gusto por los cambios rápidos y lo sensacional (persecuciones, asesinatos, etc.). Pero incluso prescindiendo de las culminaciones antes citadas del arte cinematográfico, siempre se producen intentos de buscar un contenido vital más profundo en la multiplicidad extensiva dada en el film, esfuerzos por descubrir en esa selva virgen de múltiples posibilidades algo humanamente nuevo. El film tiene posibilidades de contenido universales e inagotables para una búsqueda así. El especial tipo de su movida visualidad es capaz de descubrir en hechos muy simples y cotidianos de la vida, en los que fuera de él no se notaría nada interesante, una poesía profunda, una auténtica humanidad, una rica escala de emociones, desde la tristeza oprimente hasta la risa liberadora (*Ladrón de bicicletas* de De Sica). La elasticidad del medio

homogéneo fílmico puede hacer sensible una cotidianidad llena de poesía sin que la riqueza detallística de la vida cotidiana tenga que caer en naturalismo, y, por otra parte, consigue rebasar esa realidad cotidiana inmediatamente dada. En el film es perfectamente posible hacer perceptible no sólo el mundo externo objetivamente presente, sino también los importantes aspectos subjetivos que ese mundo suscita en los personajes. Me remito al sueño del protagonista del film soviético *Polikuschka*: en el mismo momento en que pierde el dinero que se le había confiado, el personaje se ve a sí mismo en sueño devolviendo triunfalmente el dinero a la dueña que había querido ponerle a prueba. La película subraya con suaves acentos, mediante una simetría ligeramente exagerada de los movimientos de los personajes, el carácter de ensoñación y, al mismo tiempo, la realidad anímica del sueño. Igualmente puede el cine —precisamente a causa de su autenticidad fotográfica— prestar a la fantasía más desbocada, realidad y evidencia sensibles. Puesto que puede hacerlo verosímil todo, puesto que atribuye a cada objeto el mismo carácter real, el cine no conoce barreras en la representación de lo fantástico; también en esto pueden hallarse transiciones en la cotidianidad y desde ella, y la escala emocional va desde lo movido del juego hasta lo angustioso y terrorífico. Esas posibilidades ilimitadas hacen del cine la forma más popular de la mímesis, y le abren el camino —sólo como posibilidad, pocas veces realizada— para llegar a ser un arte popular auténtico y grande.

Pero precisamente esa multiplicidad ilimitada, esa sensibilidad tan próxima a la vida, esa universalidad extensiva del cine constituyen al mismo tiempo el límite de sus posibilidades expresivas. Como arte de la visualidad móvil, acompañada por un complejo, también móvil, de naturaleza auditiva, el cine no es capaz de expresar la vida espiritual más alta del hombre, la que la literatura expresa directamente mediante la palabra poéticamente fundida, y las artes plásticas y la música —cada una a su manera— indirectamente, como objetividad indeterminada. La móvil visualidad del film tiene que carecer de lo que Miguel Angel o Rembrandt, mediante el movimiento, la mímica, los gestos, etc., han hecho sensible de un modo plástico y cargado de significación, enigmático e «inefable» (en el sentido goethiano); por no hablar ya de lo que constituye una parte —parte sólo, pero importantísima— del contenido de la poesía. Es claro que en esto tiene capital importancia

la específica proximidad del cine a la vida: como la posición cinematográfica del movimiento visual, de la autenticidad de la existencia cósica de todos los objetos, minimaliza la objetividad indeterminada tan destacada en las artes plásticas, este arte tiene que renunciar a las cimas de espiritualidad que hemos indicado, las cuales no caracterizan sólo los más altos logros de las artes plásticas, sino que constituyen además una tendencia siempre presente potencialmente en la objetividad indeterminada. Por lo que hace a la poesía, mostramos detalladamente a su tiempo que la trasformación del lenguaje de sistema de señalización 2 que es, en un sistema de señalización 1' o dominado por éste, no puede realizarse nunca en forma de actos aislados. Esto es: una idea independientemente expresada tiene que seguir siendo una idea (ha de seguir siendo de carácter desantropomorfizador) si toda la atmósfera lingüística que le rodea, todo el medio lingüístico del que nace y en el que desemboca, no se ha homogeneizado desde el primer momento en el sentido de una evocación poética. Si no es así, no consigue la capacidad de caracterizar un hombre determinado en una situación determinada; desde el punto de vista de la vivencialidad humana seguirá siendo espíritu abstracto (independientemente de lo concreta que pueda ser la idea en cuestión en el seno de un sistema intelectual), perderá su base en el alma humana y no podrá ser elemento de poesía. Sabemos, por otra parte, que tampoco la eficacia intelectual de una idea poéticamente expresada depende tanto de su valor intelectual en sí cuanto de sus presupuestos y consecuencias de orden humano-poético. La construcción verbal poética ofrece a la literatura la posibilidad de dar forma al espíritu; las palabras finales de la *Ifigenia* de Goethe, pese a expresar literalmente cosas de trivialidad casi cotidiana, alcanzan una enorme altura ético-intelectual, son espíritu del más auténtico; mientras que en la lengua de Gerhart Hauptmann, que es más expresiva sensible y anímicamente, las ideas se disipan en cuanto tales sin dejar huellas, o bien se enquistan como cuerpos extraños. Esta atmósfera de la composición verbal poética no puede darse en la motilidad visual y auditiva del film. En otro contexto hablaremos de la construcción verbal en el cine; ahora nos limitaremos a observar que la movilidad visual, auditivamente acompañada, del film, en la cual la palabra, necesaria y consecuentemente, no puede tener sino un papel secundario, de ayuda y complemento, es incapaz de dar de sí la atmósfera artística sensible e intelectual que constituye

el fundamento de la conformación humana de lo espiritual en la poesía. Este límite de la capacidad conformadora del cine no se refiere sólo a los temas de mayor altura espiritual, en los cuales, naturalmente, se manifiesta con especial obviedad, sino que penetra todo su modo de representación, aunque de un modo por lo común menos llamativo. Cuando, por ejemplo, la poesía introduce en su composición un determinado grupo de hombres (soldados, clérigos, etc.), es para ella obvio que tiene que dar también forma a su origen social, a su presente función en la sociedad, a su perspectiva histórica, etc., y que tiene que hacer así concreta y duraderamente comprensible su existencia histórico-social. En la inmediatez del film no pueden darse esas determinaciones que aparentemente son mero comentario, pero que en realidad fundamentan la apariencia sensible. Si el film se proyecta en el momento de su actualidad directa, ese hecho no tiene por qué debilitar el efecto, pues la apariencia sensible puede completarse mediante asociaciones espontáneas. Pero basta que pase algún tiempo para que el espectador se encuentre ante un mero *factum brutum*: la real conexión social quedará para él sin iluminar. El agudo y sensible crítico Herbert Ihering ha observado ya a principios de los años veinte, a propósito de un film sobre Otelo, que la tragedia esencialmente grande no puede embutirse en el tipo de conformación que es el cine.[1] Desde entonces se ha filmado una larga serie de obras maestras de la literatura, a niveles, ciertamente, muy diversos, pero siempre de tal modo que la producción cinematográfica careció de aquella última punta espiritual. Cuando las películas son malas, la consecuencia es una especie de *digest* de las obras maestras literarias; claro que eso no excluye que tales films contribuyan algo a popularizar la gran literatura, pero ni las soluciones más acertadas consiguen alterar ese hecho básico.

Muy relacionada está con este problema la cuestión, frecuentemente discutida, del género literario más afín al guión cinematográfico. El primer punto de partida —el parentesco con el drama representado en el teatro— está hoy prácticamente superado de modo definitivo. Todo real análisis de los fundamentos artísticos del drama y del film tiene que mostrar una contraposición estética: en el teatro, dominio absoluto del diálogo; en el cine, domi-

1. H. IHERING, *Von Reinhardt bis Brecht* [De Reinhardt a Brecht], Berlín 1958, I, pág. 424.

nio absoluto del modo apariencial sensible inmediato. Desde el punto de vista de la historia del teatro no hay duda de que la posposición del diálogo poético, iniciada por la escena de Reinhardt, en beneficio de una dirección decorativa, así como los experimentos expresionistas, de otra tendencia, pero igualmente antidramáticos, han apoyado y difundido la falsa idea de que el drama representado en el teatro está cerca del cine. Tampoco la épica grande tiene nada que ver con el guión cinematográfico. Desde un punto de vista puramente teórico pesa sin duda el hecho —y el autor confiesa que alguna vez ha sucumbido a ese peso— de que, a diferencia del drama, el reflejo parece ponerse como cosa pasada tanto en el cine cuanto en la épica. El receptor no parece encontrarse ante el desarrollo de un acontecimiento mismo, como en el teatro, sino que se encuentra como si los hechos se hubieran desarrollado hace mucho tiempo y se le presentaran de nuevo. Esto es estéticamente exacto para la épica, pero en el caso del film sólo es verdadero técnicamente, en el sentido de que no captamos los hechos mismos, sino sólo su reproducción ya lista. A consecuencia del reflejo dúplice del film, empero, esa mímesis pierde su carácter de pasado, y su inmediatez segunda resulta ser presente. Lo engañoso estriba precisamente en el modo de reflejo, por el cual lo que hemos venido llamando autenticidad es, pese a toda su inmediatez, un elemento de mediación y obra como presente al discurrir ante nosotros. El importante papel del mundo objetivo en el cine y en la épica puede también tentar a establecer paralelos, pero es igualmente engañoso. Pues hemos mostrado que la conformación del mundo circundante objetivo del hombre se basa en principios diametralmente contrapuestos; y, por otra parte, la forma suprema y más rica de síntesis realizada por la épica en este campo, la representación de la totalidad de los objetos, es inaccesible para el cine. Aquí se revela la importancia práctica del límite, teoréticamente considerado antes, del «mundo» del cine: pues la multiplicidad de los objetos no puede redondearse en una tal totalidad sino mediante actos de naturaleza espiritual. Los objetos mismos, en su existencia real inmediata, dan sólo la posibilidad concreta de una totalidad verdaderamente épica de los objetos; pero la totalidad misma no se consigue sino mediante las relaciones con ellos que son conscientes en el hombre que obra, o sea, mediante la visión intelectual de la gran épica, de tal modo que esos complejos objetivos den en su relación con los hombres

las mediaciones típicas de las que nacen los conflictos, también típicos, de una etapa dentro de una determinada formación social. Prescindiendo pues de las dificultades dimanantes de las dimensiones del film comparadas con las de la gran épica, se percibe aquí un límite general, de género, de la dación cinematográfica de forma artística. El cine tiene su mayor afinidad con la literatura en el caso de la narración corta. Narraciones importantes de este tipo, como las de Maupassant o Chejov, han suministrado ya textos cinematográficos eficaces y adecuados. Hay aquí una posibilidad, insuficientemente utilizada hasta hoy, pero sólo posibilidad. Pues sería dogmatismo construir el contenido del cine exclusivamente en el sentido de la narración corta. Hay toda una serie de películas buenas cuyo contenido textual no puede relacionarse con ninguna forma literaria.

Esta amplia independencia del texto cinematográfico respecto de los géneros literarios ha movido a Balázs a considerar el guión como un género literario particular.[1] Creo que eso es un error. El guión cinematográfico no da nunca más que el impulso, la ocasión para un despliegue visual-auditivo, fílmico, que es la realización propia y definitiva, lo único que debe tenerse en cuenta artísticamente. La analogía con el texto dramático y el teatro (o el poema y el *Lied*) nos parece confusionaria. El drama (o el poema) tiene una existencia autónoma, estéticamente consumada en sí, independientemente de que se represente (o se componga para él y se cante). El hecho de que haya cooperaciones diversas de varias artes no autoriza a sentar una conclusión igualatoria de la vida propia estética de cada una de las partes; al estudiar la música hemos subrayado, por ejemplo, el gran mérito del libreto de Boito para el *Otelo* de Verdi. Pero es claro que ese mérito se limita a haber explicitado grandes posibilidades de ejercicio para la música dramática de Verdi, mientras que la tragedia de Shakespeare es una gran obra de arte sustantiva. Desde este punto de vista hay que contemplar la naturaleza estética del guión cinematográfico. Mientras que el drama es un reflejo autónomo de la realidad, el guión no es más que un trampolín para la mímesis dúplice realizada por el film: el guionista, el actor, el director, el operador, etc., producen en íntima colaboración la conformación definitiva del film, que es la única relevante estéticamente. Esto, desde luego, no significa que las cuali-

1. BALÁZS, *op. cit.*, págs. 211 s.

dades intelectuales y estéticas del guión sean indiferentes para aquella formación última y única legítima; sabemos, por el contrario, que muchas veces excelentes logros de los actores fracasan porque el guión es vulgar o cursi, y que otras muchas un buen guión da alas a las capacidades de todos los colaboradores. Pero eso no basta para hacer del guión un género propio, algo más que un elemento importante e imprescindible del film. Pues sus cualidades literarias, en la medida en que no sean estímulos e indicaciones para la producción del film mismo, no interesan en su Ser-para-sí. El guión puede, por ejemplo, contener hermosas descripciones de la naturaleza; pero sus cualidades evocadoras desaparecerán por completo detrás de las fotografías reales; y si éstas están logradas, aquellas descripciones serán del todo superfluas y, por tanto, indiferentes. Como reflejo literario directo de la realidad, el guión no puede ser más que un momento superado sin resto por la totalidad de la obra cinematográfica.

La cosa resulta aún más clara si pensamos en la actuación del actor en el cine y en el teatro. Como se ha mostrado varias veces, el drama tiene un medio homogéneo basado en su conformación dialogal. Al dar el actor a esa mímesis una encarnación viva se produce una mímesis doble, pero con un matiz muy perceptible: que es interpretación de una previa mímesis, ya independiente y perfecta en sí. (Análoga es la función del director y de los diversos instrumentistas y cantantes en la música.) Los grandes tipos del teatro, los que permanecen vivos a lo largo de la historia, han sido creados por los dramaturgos y encarnados por los actores, de modos diversos en épocas diversas; la inmortalidad del actor consiste en ser un miembro o eslabón importante en la cadena de las interpretaciones de Hamlet o de Falstaff, por ejemplo. (Y cosa muy parecida ocurre en la música.)

El cine representa en este punto algo radicalmente nuevo: el logro del actor es aquí algo definitivo, no ya la interpretación de un tipo literalmente preexistente, sino la creación autónoma en cada caso de un tipo revelado sensiblemente por la personalidad del actor. En esto se manifiesta, según otro aspecto, el carácter popular del cine: el arte popular conocía ya antes, en efecto, ese poder desbordante del actor, creador directo de tipos. Pero sería un error muy fácil aducir aquí mecánicamente una analogía con la *commedia dell'arte*. Pues en ésta había tipos fijos previos encarnados por los actores, mientras que lo característico del cine es

que determinados actores individuales se convierten ellos mismos en tipos, y a escala mundial. La duplicidad del film como arte popular aparece aquí muy claramente. En el nivel más bajo encontraremos actores y actrices que expresan sensiblemente, ya por su mismo físico, las ensoñaciones y los deseos más difundidos del término medio cotidiano. Esos tipos ofrecen un material interesante para la sociología; estéticamente, basta con registrar sin más comentario su existencia. Algo mucho más importante ocurre cuando un actor bueno, o hasta excelente, es capaz de tomar algún complejo de propiedades y convertirlo en una tal tipicidad de vigencia social, vinculada a su propia persona; así aparecen ideales populares de belleza en Greta Garbo, de la tragedia de la condición femenina de Asta Nielsen, del valor y la agilidad moral en Gérard Philippe, del humor que todo lo abarca en Buster Keaton; el papel que tiene en cada película no es más que una ocasión, a menudo sólo un pretexto, para hacer intuible una tal tipicidad próxima al pueblo. De acuerdo con lo que hemos dicho hasta ahora parecerá probablemente obvio que veamos en Chaplin la culminación suprema de esta tendencia. Chaplin es sin duda una de las personalidades de actor más grandes de todos los tiempos. Pero, a diferencia de la mayoría de los grandes actores teatrales, Chaplin no ha influido mediante la encarnación de diversos tipos de creación poética, al modo de actores como Baumeister, Mitterwurzer o Bassermann, sino haciendo simbólicamente sensible en su existencia corporal, en sus gestos y en su mímica, con variaciones inagotables, un comportamiento típico del «pobre hombre», del hombre de la masa popular, frente al actual capitalismo. Así se ha elevado hasta una altura típica en la expresión de la situación histórico-social que sólo poquísimos contemporáneos han alcanzado en otras artes. No debe pasarse por alto lo cerca que están el círculo emocional de aquello a lo que Chaplin ha dado forma, junto con sus agentes sociales, y el mundo de Kafka. Pero el terror y la impotencia no se hacen sensibles en Chaplin sólo desde dentro, sino en unidad irrompible, desde dentro y desde fuera. Así ha nacido un humor digno de la historia universal, vencedor del terror, cuya profundidad —que objetiva y ahonda la problemática kafkiana— se revela precisamente en el hecho de hacer que lo esotérico aparezca y obre como popularmente exotérico.

Si queremos resumir brevemente el principio motor central de los efectos cinematográficos, desembocaremos inevitablemente en

la unidad tonal emocional. En la literatura y en las artes plásticas el tono anímico es una de las consecuencias necesarias de la conformación de constelaciones radicalmente humanas. El carácter mimético-real del film, su autenticidad ya descrita, tiene como consecuencia el que cada imagen, cada serie de imágenes irradie primariamente una unidad tonal determinada e intensa; si no lo hace, no existe siquiera estéticamente. Desde este punto de vista se comprenden la elección, el montaje que practican el director y el operador con el trabajo de los actores y con los complejos de objetos reproducidos: lo que importa es el carácter tonal de las imágenes y de su sucesión, hecho auditivamente acompañado, pero predominantemente visual. Por eso en *El acorazado Potemkin* vemos en la escalera monumental que conduce al puerto de Odesa sólo los pies, las botas de los cosacos, y no a éstos mismos. Y por eso en el *Chapaiev* la despedida del héroe de su amigo y consejero Furmanov se presenta de tal modo que el coche de este último se aleje lentamente, tarde en desaparecer. Y por eso en *Los últimos días de San Petersburgo* la gigantesca lámpara que ilumina una sala abandonada del Palacio de Invierno empieza a temblar lentamente, oscila y acaba por precipitarse al suelo. Etcétera. Todos los medios técnicos de la toma cinematográfica (grandes planos, fundidos, etc.) cobra sentido estético como medios expresivos de la unidad tonal, de la transición de un tono a otro, de los contrastes tonales; lo mismo el corte, el montaje, el ritmo, la velocidad, etc., no son sino medios de dirigir al receptor para que pase de una tonalidad anímica a otra, dentro de la unidad tonal última que caracteriza el todo.

El vehículo capital de la receptividad es pues el tono anímico. Todas las innovaciones técnicas en las cuales empiristas y positivistas buscan y creen encontrar lo estéticamente nuevo del cine son simples medios para sintetizar en ese tipo de orientación estética de la receptividad las tonalidades psíquicas, sus transiciones, su sucesión, sus contrastes. Tomaré como ejemplo el color en el cine; no nos interesan aquí los progresos ni las insuficiencias de orden técnico de la fotografía en color; desde el punto de vista estético, aquí como en todas partes la solución técnica satisfactoria es un presupuesto, y si se fracasa, resulta secundaria la cuestión de si la causa del fracaso es un defecto técnico o una utilización inadecuada de posibilidades técnicas existentes. La única cuestión estéticamente relevante es: ¿expresa el color de cada

caso el tono del instante dado, la preparación del futuro, la unidad tonal de la película entera? ¿Se funde en unidad orgánica con los demás momentos visuales, auditivos, temáticos, etc., del film, o no lo hace? La película *Moulin Rouge* ha expresado tonal y visualmente la atmósfera de la vida y la obra de Toulouse-Lautrec; Olivier ha conseguido a lo largo de todo su *Enrique V* un eco pictórico de los colores de la pintura flamenca, insertándolo en el tono general de fines de la Edad Media. Esos casos pueden aducirse simplemente como ejemplos metodológicos. Lo dicho aquí vale para todas las componentes del film. Completemos esa indicación con un ejemplo negativo: el ambiente escénico del *Hamlet* de Olivier subraya tonalmente con exceso lo «arcaico», y cae así en contraposición tonal con el carácter renacentista de la acción y de los textos hablados.

Las posibilidades y las limitaciones que encuentra aquí el film se basan ante todo en el particular valor tonal que puede desencadenar en el receptor la autenticidad de la refiguración fotográfica. Toda imagen fílmica se vive como mímesis de una realidad, garantizada como tal realidad ya por el mero hecho de estar fotografiada: puesto que se la pudo fotografiar, tuvo que darse realmente, y precisamente en esa forma. Hemos visto que esa autenticidad no puede darse en las demás artes. Piénsese, por ejemplo, en cómo narradores diversos arbitran sus propios medios épicos y tienen que darles forma, con objeto de legitimar verdaderamente ante el lector el ser-así de sus contenidos. Tampoco la refiguración de las artes plásticas tiene nada que ver con aquella aparición inmediata del modelo natural real y concreto. Cuando la proximidad parece ser mayor —en el parecido del retrato— la profundización en el problema muestra que se trata precisamente de lo contrario: ante un retrato como refiguración pictórica o escultórica de un hombre determinado se suscita siempre, independientemente de su valor artístico —la cuestión de si realmente se parece, e incluso la cuestión más general de qué debe entenderse por parecido—. Esta relación con la realidad determina también el carácter y la cualidad específica del tono dominante en las obras de arte. Todas las demás artes tienen en común el hecho de que el tono psíquico no es por lo general más que un momento de las emociones evocadoramente desencadenadas, y no necesariamente el predominante; en todo caso, es siempre resultado del modo de conformación que recoge estéticamente los objetos, y de sus relaciones entre ellos, frutos

también de la dación de forma. En el cine, por el contrario, el ser de los objetos (el ser de su refiguración necesariamente vivida como auténtica), irradia de modo inmediato y espontáneo el tono anímico recibido; el hecho de que esa espontaneidad sea producto de una colaboración artística complicada y hábil de muchos factores no altera en nada su estructura categorial, su carácter de realidad. Aquí se aprecia claramente que la autenticidad produce sólo la posibilidad de la conformación artística del film —y, en el caso de realizarse, un particular matiz tonal—, sin dar nunca por sí misma una trasformación estética de lo visto. El receptor vive pues el film como mediación de una realidad que le impresiona como realidad inmediata de la vida. Con ello el carácter mimético del film se refuerza y se convierte de paso en un mero momento que tiende a desdibujarse: todo detalle, «tal como lo ve» la lente de la cámara, tiende a quedar legitimado como real; pero falta lo que en el teatro solemos llamar la presencia del actor, basada en su realidad física inmediatamente activa. Esa presencia sería incompatible con la omnipresencia del ser necesariamente suscitada por el cine: pues en el teatro se tiene una realidad dúplice, jerárquicamente ordenada: la presencia del actor se experimenta como realidad de un modo completamente diverso que la de los bastidores, el aderezo, el vestuario, mientras que en el film todo lo refigurado tiene que poseer exactamente el mismo carácter de realidad, porque todo es del mismo modo refiguración de una realidad captada con exactitud técnica. Esta igualdad es la consecuencia necesaria de la mímesis dúplice del cine, y es por tanto ineliminable.

Sobre esa base se despliega el tono anímico como categoría activa universal y dominante del film. Su universalidad se expresa en una enorme escala que va desde la cursilería pegajosa hasta las alturas trágicas de una humanidad auténtica, socialmente fundada, o hasta la risibilidad amarga de la situación del hombre en la actual sociedad. La extraordinaria eficacia ideológica del film se basa entre otras cosas, y no en último lugar, en que el tono que él produce penetra todas las cuestiones de la concepción del mundo, todas las actitudes respecto de los acontecimientos sociales, hasta el punto de que éstos no llegan hasta el corazón del receptor sino según ese tono, a través de su mediación. Precisamente esa inseparabilidad entre tono anímico y contenido ideológico en la vivencia del espectador hace del cine el arte más popular de nuestra época y la forma expresiva más eficaz de las tendencias más diversas y

contrapuestas. La autenticidad de la reproducción, tantas veces comentada por nosotros, da a la ideología representada en el film un matiz particular: las piezas de realidad, agrupadas tonalmente y organizadas entre ellas, parecen producir la ideología a partir de las cosas mismas, de la realidad misma, y le dan así una fuerza de convicción inmediata, que obra, inconscientemente muchas veces, por rodeos emocionales. El hecho de que el film no pueda representar la espiritualidad más alta y más rica no es para él, desde este punto de vista, una debilidad, sino más bien un refuerzo, porque en el marco de la emotividad, de la perceptibilidad sensible inmediata, cada una de estas ideologías o tendencias puede conseguir una fisionomía acusada. El cine es pues uno de los síntomas característicos de lo que en un momento dado mueve íntimamente a las masas, del modo como toman espontáneamente posición ante los problemas sociales del momento.[1] (Se trata aquí de nuevo de problemática del materialismo histórico. Aludimos a ella sólo para mostrar por lo menos su estrecha conexión con la estructura formal del film.)

La base fotográfica del film, contemplada ya según diversos aspectos desde el punto de vista de los efectos artísticos que puede dar de sí, aporta sin duda ninguna el peligro de un mero naturalismo; pues, a tenor de su esencia inmediata, el cine es ante todo un informe exacto acerca de un fragmento de realidad, una ordenación —un montaje— de tales fragmentos de realidad precisamente reproducidos. Para iluminar claramente esa posibilidad en tanto que peligro artístico, indicaremos ante todo que el modelo del film ha desempeñado un papel teórico y práctico de importancia —y lo sigue desempeñando— en todas las tendencias naturalistas, o de puntas naturalistas, de la literatura posterior a la primera guerra mundial. Baste con aludir a los esfuerzos estilísticos de la *neuen Sachlichkeit* [nueva objetividad], o al montaje de películas en el curso de representaciones teatrales (Piscator), o a la afición de muchos narradores a disolver la anchura y la continuidad épicas en una sucesión de breves escenas generalmente tratadas naturalísticamente, o a la inserción —estéticamente arbitraria— de «documentos reales» en obras literarias, etc. Es cierto que

1. KRACAUER ha expuesto acertadamente esta problemática respecto del cine alemán del período que va del final de la primera guerra mundial a la llegada de Hitler al poder. Cfr. KRACAUER, *Von Caligari bis Hitler* [del Dr. Caligari a Hitler], Hamburg 1958.

ya antes había habido un desdibujamiento de la frontera entre representación artística y «documentación» directa, por ejemplo en la escuela de Zola o en las obras de Upton Sinclair. Pero el cine da a esas tendencias una base nueva, una confirmación que parece convincente. Pues en el cine el informe, el documento, la pedagogía, la publicística, etc., aparecen tan naturalmente, pasan tan imperceptiblemente a integrar la conformación artística, que no parece posible establecer una frontera clara. La complicadísima reelaboración del inicial documento real parece incluso, como lo percibe el sensible Benjamin, una violentación maquinística de la auténtica reproducción. Y, sin embargo, sólo esa reelaboración de las diversas tomas fotográficas y de su sucesión puede levantar al film, desde el nivel de la percepción cotidiana de la realidad, a la altura artística.

Hemos intentado describir ese último nivel mediante la categoría general del tono anímico, y hemos indicado al mismo tiempo que el dominio de lo tonal consigue una anchura y una profundidad imponentes, una extensísima variabilidad también en el terreno ideológico. Aquellas anchura y profundidad existen también por lo que hace a la conformación artística. El alejamiento respecto del nivel de la cotidianidad, la elevación por encima de él, puede ser, como a menudo ocurre, puramente formal; esto es: la productividad estética utiliza, por ejemplo, el montaje no como mero medio técnico expresivo, sino que lo levanta estética e ideológicamente a la condición de principio creador y organizador. Así se producen esas películas que corresponden del modo más general a las tendencias dominantes hoy en el arte y la literatura burgueses, razón por la cual están con ellos en una íntima relación de influenciación recíproca. Pero la elaboración estética de las partes fotográficas y su vinculación puede ser también más profunda, realista, orientada a la esencia: puede ser la captación, verdaderamente creadora, de un aspecto radicalmente nuevo de la realidad, su trasformación en un sentido auténticamente artístico. Entonces surgen necesariamente todos los problemas de la mímesis estética, sin duda sobre el fundamento específico del peculiar medio homogéneo que caracteriza al cine. No podemos tratar aquí los correspondientes problemas concretos, igual que no lo pudimos hacer con los de las demás artes. El autor se limita a registrar con satisfacción que un especialista tan considerable como Guido Aristarco se vio movido, considerando el film de Fellini *Dolce Vita*,

a apelar a la distinción, establecida por el autor hace tiempo, entre narración y descripción, es decir, entre captación interna o externa de las objetividades en sus encadenamientos.[1] Creemos que sólo el uso adecuado de las categorías estéticas generales, el uso de acuerdo con las peculiaridades del film, puede permitir una explicitación detallada del carácter auténticamente artístico, auténticamente realista, del cine, y liberar así su teoría y su práctica de la metafísica tecnicístico-positivista del montaje.

Esas distinciones estéticas de principio son de gran importancia ya por el hecho de que sin ellas es imposible captar teoréticamente —y, por tanto, prácticamente— las transiciones entre el «lenguaje» del cine en su proximidad a la vida cotidiana, y el arte por una parte y la ciencia por otra (publicística, información, etc.). Al plantear los problemas del «lenguaje» del cine lo hacemos conscientemente porque los problemas aquí dominantes están muy emparentados con los que plantea el uso del lenguaje (sin comillas), pese a todos los rasgos específicos de la expresión fílmica. La aplicación puramente científica no arroja aquí ninguna problemática especial; se trata en este caso de hacer perceptibles objetos que, a consecuencia de motivos o circunstancias de orden subjetivo, serían inaccesibles para la sensibilidad humana de no contar con el cine. El que films de esta clase utilicen frecuentemente medios expresivos artísticos no significa nada en principio; muchas veces el lenguaje (sin comillas) de las obras científicas es «artístico»-intuitivo, suscita intuiciones y hasta vivencias, sin perder por ello, ni perturbar siquiera, el básico carácter desantropomorfizador de la exposición. Por lo que hace al uso publicístico del film, incluyendo la información, se sigue contrictivamente de nuestras anteriores consideraciones que la autenticidad de los fotografiados contribuye esencialmente a provocar un intenso efecto de verdad y realidad. Así se produce muy fácilmente la impresión inmediata de que una información oral puede mentir sin dificultades, mientras que lo fotografiado tiene que contar por fuerza con una realidad. Esos prejuicios aumentan el alcance y la intensidad de la propaganda cinematográfica. Pero no debe olvidarse que los mismos medios técnicos que pueden intensificar la credibilidad cotidiana del film

1. G. ARISTARCO, «Devant le dernier film de Fellini», *Les Lettres Françaises*, 1960, núm. 814. Cfr. G. LUKÁCS, «Erzählen oder Beschreiben» [Narrar o describir] (1936), in *Probleme des Realismus*, Berlín 1955.

hasta conseguir una evocación auténticamente estética, son también capaces de trasformar la verdad fotografiada en una falsedad directa, en una mentira. Balázs menciona en cierta ocasión el hecho de que sin añadir ninguna fotografía, con sólo reagrupar, cortar, etc., puede darse al *Acorazado Potemkin* un contenido tonal deprimente, contrarrevolucionario. Aún más fácil es, naturalmente, alterar mediante el montaje los acontecimientos diarios en los noticiarios cinematográficos, sin perder el efecto de autenticidad inmediata. Así pues, pese a todos sus rasgos específicos, el lenguaje del film muestra la misma problemática de la verdad y la falsedad que es propia de todo uso lingüístico en la vida humana.

Repetimos: este breve repaso de los aspectos miméticos más esenciales del film no puede entrar en sus problemas dramatúrgicos concretos. Pero para redondear nuestra exposición hay que plantear aún una cuestión de principio: la del papel y la función del lenguaje en el film. Para dar adecuada respuesta a esa cuestión hay que apelar al cine mudo; éste no podía, por una parte, renunciar a la palabra, en la medida en la cual constantes letreros tenían que comunicar al lector hechos imprescindibles para comprender la acción; por otra parte, sabemos que también tenía que apelar a la música, como acompañamiento constante auditivo-evocador de los hechos, para precisar emocionalmente el tono. Dos de las funciones que el lenguaje cumple en el cine sonoro son continuación directa o indirecta de necesidades de conformación ya presentadas por el cine mudo. Complementando esos dos momentos aparece el tercero en primer término: el lenguaje como monólogo, diálogo, discurso, etc., o sea, como elemento de la tarea activa del film, vivificadora inmediata de destinos humanos. Ya la primera cuestión, la comunicación de hechos imprescindibles, plantea esencialmente nuevas. Mientras que en la épica esa comunicación constituye una parte considerable de la tensión narrativa misma, y mientras que en el drama la exposición constituye una unidad orgánica con la estructura del despliegue dialogal de los destinos de los personajes, en cada film hay que dar con nuevos caminos para solucionar este problema. Como la palabra hablada no se encuentra aquí en el centro del medio homogéneo y, por tanto, no puede presentarse más que como complementación de los hechos representados visual y auditivamente, es cada vez nueva la cuestión dramatúrgica y compositiva de cómo unificar el necesario máximo de información con un mínimo de perturbación prosaica del tono anímico. En el se-

gundo momento aparece del modo más claro el salto que hay entre el cine mudo y el sonoro: la palabra hablada se convierte en una parte de los ruidos que constituyen el acompañamiento y el refuerzo auditivos de los tonos visualmente evocados. Es imposible también aquí establecer reglas generales. Sólo análisis concretos de concretos éxitos y fracasos pueden determinar las posibilidades y los límites en este campo. Se desprende inequívocamente de la evolución del cine sonoro hasta hoy que la reproducción realista de los ruidos —incluido el discurso humano— no es capaz de dar un acompañamiento auditivo suficiente a la evocación tonal visual, por lo que también el cine sonoro se ve obligado a introducir dicha audibilidad en forma de música. Aunque no podemos entrar aquí detalladamente en esta cuestión, hay que observar que esa necesidad tiene mucho que ver con la peculiaridad de la objetividad indeterminada del film, con la tendencia a su minimalización, con el carácter básico tonal del cine. La música, como mímesis doble que expresa los sentimientos de modo inmediatamente tonal, es muy apta para minimalizar esa objetividad indeterminada que exige un complemento emocional y tonal de su auténtica realidad externa.

Por último, y en tercer lugar, el cine sonoro conoce la palabra como elemento dramático de la acción; la relación entre dos hombres se desarrolla ante nosotros con toda su mendacidad, y ésta se descarga en una escena de contrastes anímicos agudamente radicalizados; en películas de este tipo los actores tienen que expresar con tajantes palabras las consecuencias últimas de su comportamiento. Aunque aquí se tiene cierta proximidad con lo dramático, no debe olvidarse que esos diálogos nacen en el drama de una continuidad dialogal, mientras que en el cine no pueden prepararse sino de un modo visual y auditivo, tonal. Por una parte, tienen pues que acarrear una aclaración liberadora de tensiones previamente vividas; por otra parte, empero, no deben romper el marco visual-auditivo del tono unitario. De ello se sigue la necesidad de una preparación tonal muy cuidadosa de esas escenas de crisis, y su concentración y brevedad relativas; y también aquí hay que observar que esas determinaciones exigen en cada caso un tratamiento especial, de acuerdo con las condiciones concretas. En todo caso, es imprescindible una conexión orgánica con la tonalidad visual y auditiva. Piénsese en el gran discurso humanista y pacifista pronunciado por Chaplin al final de *El dictador*. Su sentido podría sin duda darse más brevemente. Pero su duración, su tono, etc., están

determinados por la tonalidad básica del film entero, como final de la pesadilla que hemos vivido en la guerra y bajo el hitlerismo, y como eco humano de ella; no es casual que en la conformación fílmica de ese discurso se introduzca un acompañamiento musical. Aunque sin ninguna duda Chaplin ha proyectado en ese film un balance con el sistema de la inhumanidad fascista, ese proyecto intelectual se funde imperceptiblemente —y sin azar objetivo— con lo puramente emocional.

Todas esas conexiones nos indican que el principio decisivo de la composición cinematográfica es la fijación de la unidad tonal. Es cierto que tono, tono anímico, tonalidad, deben entenderse aquí en el sentido universal que antes se expuso; y no menos obvio es que una unidad así se compadece con los contrastes más intensos. Pero, pese a toda su contradictoriedad, esos contrastes tienen que poseer una firme unidad, porque en otro caso la película se descompone fácilmente en piezas o fragmentos heterogéneos, como le sucedió a De Sica en *Miracolo a Milano*: en esa película se ha pasado por alto la necesidad de dar al poblado de barracas de aquellos amables pobres que viven en común sobre la base del amor una atmósfera de irrealidad de cuento, razón por la cual el efectivo milagro que luego ocurre obra como una ruptura, como un salto repentino a otro mundo completamente diverso. Y, sin embargo, es propio del cine, a causa de la repetida autenticidad, el reaccionar a las inverosimilitudes de los presupuestos mucho menos sensiblemente que la literatura (recuérdese el gracioso juego de De Sica con el elefante que regalan al pobre maestro); el film concede a los episodios cómicos o emotivos sueltos un margen mucho mayor, con mucha menos fundamentación, que las demás artes (recuérdese el episodio del *Dictador* en el cual Chaplin afeita a un hombre con la melodía y el ritmo de una «Marcha húngara» de Brahms), siempre que se mantenga aquella unidad última del tono. Es claro que todas esas observaciones se refieren sólo a films producidos con intenciones artísticas. La gran mayoría de películas no tiene más unidad que la facilitada por las genéricas y groseras necesidades sociales para cuya satisfacción se han producido, y su público suele reaccionar a ellas con una actitud predominantemente determinada por el contenido o de acuerdo con los momentos de tensión («suspense», etc.) puramente externos. En esa contraposición vuelven a imponerse las transiciones, ya antes aludidas, entre la elasticidad y la labilidad del medio homogéneo, consecuen-

cia de la gran proximidad al modo vivencial de la vida cotidiana. Por esa facilidad con que se cae de la elasticidad en la labilidad se producen en la práctica pocas películas realmente buenas, y eso se debe ante todo a las posibilidades ante las cuales se encuentra la producción, a la necesidad de un capital considerable para la misma, y a la estructura, hoy socialmente inevitable, de organizaciones dotadas de capital importante, concentradas y burocráticas. Es, pues, un problema propio del materialismo histórico el estudio del hecho aquí manifiesto: que un arte predestinado a ser típicamente popular se hunde constantemente en lo meramente agradable, y hasta en lo chapucero y cursi. A nosotros nos importaba sólo poner de manifiesto los factores formales internos, los tipos de mímesis que, partiendo de la específica naturaleza artística del film, facilitan el efecto de esas influencias sociales.

VI *El ciclo problemático de lo agradable*

En las anteriores consideraciones hemos utilizado repetidamente la expresión «pseudoestético» —y con una significación muy provisional—, con objeto de calificar determinadas formaciones y reacciones emotivas que se acercan en su modo apariencial inmediato a lo estético, aunque por su ausencia no tienen nada que ver con las determinaciones decisivas del arte. Esa delimitación provisional se hizo inevitablemente desde un punto de vista puramente negativo, con objeto de revelar claramente cómo determinados fenómenos que en muchas cosas están íntimamente relacionados con la esfera del arte, se separan, sin embargo, resueltamente del nivel de lo estético. Pero con eso se dice muy poco, o no se dice absolutamente nada, acerca de su esencia propia. Pues —como indicamos alusivamente en varias ocasiones— mucha cosa que, contemplada como obra de arte, como trabajo artístico, etc., es sumamente problemática o hasta totalmente negativa, recibe frecuentemente en un contexto vital inmediato acentos muy diversos; vista estéticamente puede carecer de valor; pero no por ello ha de perder necesariamente su carácter promotor de la vida de algún individuo humano, o hasta de enteros grupos. Y aunque tenga también que criticarse duramente, y hasta que rechazarse radicalmente, desde un punto de vista social, no por ello se anula su papel en la vida cotidiana de los hombres. Así volvemos de nuevo a nuestro

punto de partida, al estudio de la vida cotidiana. Es verdad que, desde aquel arranque de nuestras reflexiones, hemos aprendido a conocer más de cerca las formas de reflejo de la realidad que nacen de esa vida y se diferencian luego: la forma desantropomorfizadora propia de la ciencia y la forma resueltamente y homogéneamente antropomorfizadora que es propia del arte; y hemos estudiado sus estructuras, sus naturalezas, sus funciones, etc. Por eso las delimitaciones que ahora tenemos que practicar, las nuevas consideraciones sobre la vida cotidiana misma, van a tener una concreción superior a la inicialmente alcanzable. Cierto que ni ahora ni entonces es o era nuestra intención ofrecer un cuadro completo de la estructura de la vida cotidiana: también las siguientes consideraciones apuntan a conseguir una caracterización más exacta de lo estético; pero creemos que la naturaleza de lo estético destaca con más riqueza de contenido y, al mismo tiempo, con más claros contornos si se describe adecuadamente esa relación con la cotidianidad.

La literatura acerca de lo estético adolece desde este punto de vista de una contradictoria insuficiencia. Unas veces —sobre todo en las exposiciones filosóficamente idealistas— lo bello y el arte, concebido como su realización, se separan sin transiciones de la vida, con violencia metafísica; desde este punto de vista la vida se presenta como un material (modelo, etc.) —siempre imperfecto, siempre necesitado de corrección— tomado por el arte. En el polo contrapuesto, representado —de modos ciertamente diversos— por el materialismo mecanicista y por el positivismo, lo estético se disuelve totalmente en la vida, en la vida cotidiana de los hombres. La verdad que dice que el arte es un fenómeno social se convierte en una falsedad por obra de esta exageración que afirma prácticamente que el arte es sólo y plenamente un fenómeno social. El tratamiento de este ámbito problemático, ya ininterrumpidamente presente en nuestras anteriores consideraciones, será útil para desarrollar, frente a esos dos errores, las verdaderas relaciones entre el arte y la vida cotidiana según sus proporciones reales. Si es lícito tomar por un momento como ilustración la jerarquía idealista, es natural que los límites «superiores» de lo estético son tan poco claros como los «inferiores». La vaguedad y la ambigüedad ineliminables del concepto de belleza, situado en el centro de las estéticas de más influencia en la historia, no permite tampoco que aparezca satisfactoriamente su relación real con lo verdadero y lo

bueno. Hemos rozado ya algunas veces también este problema, pero indicando que el lugar metodológicamente adecuado para dar respuesta a esa cuestión es el análisis de la estructura y el contenido de la obra de arte (en la segunda parte de esta obra). Aquí nos limitaremos a indicar que el análisis de la belleza en sus «momentos» (lo sublime, lo cómico) y su supuesta posterior unificación concretizadora no aportan absolutamente nada a la aclaración del problema. Creemos más bien que Chernichevski estaba en lo cierto cuando rechazaba estas teorías —conocidas por él sobre todo a través de Vischer— y sostenía «que la esfera del arte abarca todo... lo que interesa al hombre... simplemente como hombre; el contenido del arte es lo interesante y general de la vida. Lo bello, lo trágico y lo cómico no son más que tres elementos, los más determinados, de entre miles de elementos que hacen interesante la vida, y enumerar los cuales significaría hacer la cuenta de todos los sentimientos y de todos los esfuerzos que mueven el corazón del hombre».[1] Sin entrar aquí en una consideración de su concepción de conjunto —cosa que haremos explícitamente en el siguiente capítulo, al tratar el problema de la belleza natural, esa determinación de la universalidad humana del contenido artístico basta para intentar determinar los límites «inferiores» de lo estético (en el sentido antes indicado).

La delimitación que ahora hay que practicar es triple. En primer lugar, hay que captar de acuerdo con su estructura real las determinaciones que, pese a una aparente pertenencia inmediata a lo estético, discrepan de ello por su esencia. En segundo lugar, hay que reconocer siempre, mientras se practica dicha delimitación, la plena justificación de tales fenómenos y determinaciones en cuanto momentos de la vida. En tercer lugar, hay que mostrar el modo como dichas determinaciones y los correspondientes valores independientes, nacidos de la vida, se relacionan con la existencia estética, con la eficacia social del arte, a través de la estimulación de otros campos de la vida, elaborándolos y haciéndolos a veces receptivos para el arte. Teniendo presente la metodología de la estética, sería comprensible que ésta se limitara a estudiar el primer tema, el de la mera delimitación. Pero si se parte de una concepción idealista de esta cuestión, es inevitable que el aspecto vital de lo que de ese modo se excluye de la estética —con justificación

1. CHERNICHEVSKI, Escritos filosóficos escogidos, *cit.*, pág. 477.

metodológica— quede definitivamente ignorado en su peculiaridad y experimente por obra de la jerarquización idealista una estimación más o menos despectiva y más o menos explícita. Esto puede apreciarse de modo sumamente típico en la obra de Kant, en los capítulos introductorios, tan decisivos para su teoría estética, dedicados a lo agradable y lo bello.[1] Consideradas desde un punto de vista abstracto general, sus reflexiones contienen pocos elementos originales. Ya la estética medieval ha buscado una delimitación sobre esa base. Escoto Eriúgena describe una vasija de oro de elegante forma y adornada con piedras preciosas. La están contemplando un sabio y un hombre vicioso. El primero se contenta con la contemplación de su belleza; el segundo se siente arrastrado por el deseo de poseerla. Esta contraposición sigue desempeñando un papel importante en la estética medieval. En el pensamiento de Tomás de Aquino recibe ya la formulación según la cual el placer estético es alegría por la armonía de las formas, prescindiendo de toda utilidad biológica; de ello se infiere luego que las meras sensaciones gustativas u olfativas no dan lugar a una vivencia de la belleza; la esencia de lo estético se resume así en este punto del modo siguiente: lo estético es la representación de cualquier cosa que guste por sí misma, prescindiendo de todas las necesidades prácticas que estimulan los deseos.[2]

La originalidad del planteamiento kantiano consiste exclusivamente en hacer resueltamente de la estética un ámbito intermedio que, gracias al desinterés que domina en él, se diferencia hacia «abajo» de lo agradable y, por «arriba», de lo moral, pues lo agradable y lo moral se encuentran ambos bajo el imperio del interés. No hará falta una detallada discusión para mostrar que el pleno desinterés no es en modo alguno una característica real de lo estético. Es verdad que hemos hablado repetidamente de la suspensión del interés práctico momentáneo en el comportamiento estético (y en el científico); pero al mismo tiempo hemos subrayado que esa suspensión es también un elemento imprescindible del pensamiento cotidiano. Partiendo del elemental fenómeno del examen de un instrumento de trabajo antes de su uso y llegando hasta el análisis, por ejemplo, de una situación complicada en una partida de ajedrez, la suspensión temporal del interés inmediato tiene que

1. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, §§ 2-4.
2. E. DE BRUYNE, *L'esthétique du moyen age*, *cit.*, págs. 145 s.

darse en todas partes y precisamente en interés del éxito de la acción práctica. Y es importante en esto el que se trate de una suspensión, no de una supresión del interés. El jugador de ajedrez sigue apasionadamente interesado en ganar la partida; pero a pesar de ello, o precisamente a causa de ello, analiza la situación de las piezas tan objetivamente como si él no tuviera nada que ver con ella, pues sólo de ese modo, sólo mediante el conocimiento de sus propias debilidades y el de las posibilidades del contricante, puede dar con la jugada adecuada que garantice su victoria, la realización de su interés. Cuanto más penetra psicológicamente el interés, con los afectos que suscita, en esas etapas inevitables de la vida cotidiana, tanto más improbable será por regla general la consecución del objetivo. En el caso de la ciencia se trata siempre de una suspensión cualitativamente diversa; pero sigue siendo una suspensión, ni más ni menos. No hará falta aducir aquí el caso de las ciencias aplicadas, tan evidente es que en ellas alienta siempre un interés preciso que influye incluso en todo el proceso de la investigación; es obvio que en el proceso del diagnóstico tiene lugar una suspensión del interés terapéutico, pero también se trata de una suspensión, no de una supresión.

Aunque tampoco por lo que hace a lo estético puede la teoría kantiana del desinterés pleno resistir un análisis algo serio. Es claro sin más que el comportamiento creador es una constante transición entre la práctica y la suspensión de ella; precisamente esa unificación indestructible de posición de fines —imposible sin interés— y examen «desinteresado» de la visión, y la realización de esa unidad en los diversos estadios de la producción de la obra, producen aquella contradictoria armonía del proceso creador que da lugar a la auténtica conformación artística. (Esta cuestión no puede estudiarse detalladamente sino en la segunda parte de la estética, en las investigaciones acerca del comportamiento creador. Aquí se observará sólo que las reflexiones de los grandes artistas suelen acentuar especialmente, según la situación del arte, su personalidad, etc., sólo un momento de una complicada conexión, de modo que queda como tarea de la teoría filosófica del arte, el exponer verazmente según sus proporciones objetivas las reales y decisivas determinaciones categoriales de ese proceso total.)

La inmediatez de la vivencia puramente receptiva parece a primera vista hablar en favor de Kant. Pues en la entrega inmediata al efecto de una auténtica obra de arte parecen efectivamente silen-

ciarse todos los intereses de la vida cotidiana. El poder evocador del medio homogéneo que irrumpe en el mundo anímico del hombre entero y le trasforma en el receptor entregado, en el hombre enteramente tomado por la obra, orientado al peculiar «mundo» de ésta, parece efectivamente eliminar del ámbito de esa vivencia todas las finalidades de la vida cotidiana. Esa apariencia es de hecho más que apariencia mera, pues el comportamiento del receptor es realmente la base imprescindible para que el hombre consiga una relación real con el arte. Pero tampoco dicho comportamiento, si se le considera con atención, es una supresión del interés, sino sólo una suspensión transitoria. Y ello no sólo porque lo único que se produce es una desaparición meramente temporal del interés en la vida del sujeto receptor de que se trate, sino también y ante todo porque la relación del hombre con el arte no puede reducirse a ese acto único, por imprescindible que sea. En nuestras anteriores consideraciones hemos hablado mucho del Antes y el Después de la vivencia estética en sentido propio y estricto. Para resumir los resultados entonces alcanzados desde el punto de vista de nuestro presente problema, hay que subrayar, por una parte, que el efecto catártico-trasformador de la obra de arte (el cual no puede eliminarse de su esencia estética sino mediante una operación inadmisible —estéticamente—, simplificadora y vulgarizadora) se refiere en última instancia al hombre entero con todos sus deseos, sus aspiraciones, sus finalidades, sus intereses, etc. Toda gran obra de arte proclama en última instancia un «memento vivere», como la sala del pasado en el *Wilhelm Meister* goethiano. Las intenciones del efecto catártico de las grandes obras de arte no tienden en modo alguno a matar esas tendencias vitales, sino que, por el contrario, la depuración así alcanzada de las pasiones opera como trasformación de sus contenidos, sus orientaciones o sus objetos, y no eliminándolas de la vida de los hombres; y hasta puede reforzar esas pasiones, extensiva e intensivamente, mediante la confirmación que les da el mundo artísticamente conformado. Ya en eso se pone de manifiesto que también la vivencia estética inmediata de la entrega plena al efecto de la obra es sólo una suspensión del interés, y no su supresión.

Pero de ello se sigue, por otra parte, que en el Antes y el Después de la vivencia estética hay que ver elementos íntimamente vinculados con su esencia, y no meros hechos de la vida sin más relación con aquella vivencia que la continuidad psicológica de la

vida interior de cada hombre; nuestras anteriores consideraciones han resuelto ya este punto. El Antes y el Después son por tanto estadios de la corriente vital de cada hombre y, al mismo tiempo, etapas de su relación con el arte, por las cuales se orienta él mismo al arte o se vuelve, enriquecido por él, a la cotidianidad. Es evidente que en el Después puede tener lugar una trasformación del interés, a consecuencia de la catarsis: *puede*, desde luego: no tiene que darse necesariamente. Y este fenómeno no es ni siquiera un criterio de la eficacia de la obra, ni de la profundidad de la catarsis. Pues, como se mostró, la purificación puede consistir en una confirmación de las aspiraciones y las pasiones presentes ya antes de la vivencia. Lo específico de los efectos catárticos consiste en que se orientan a la personalidad total del hombre y, por regla general, son capaces de provocar modificaciones de sus intereses particulares por la vía de una influencia en la personalidad. Pero, de todos modos, hay una conexión orgánica entre la suspensión de los intereses en la vivencia estética inmediata y su reaparición en el Después.

La prueba de esa conexión orgánica parece más difícil en el caso del Antes de la vivencia estética, y no hay duda de que en muchos casos ocurre simplemente que el encuentro con la obra, la trasformación del hombre entero en el hombre enteramente tomado por la obra, produce una suspensión del interés. Pero no debe olvidarse que también en muchos otros casos los hombres —con mayor o menor consciencia— buscan efectos catárticos muy determinados del arte, se sienten atraídos por determinados tipos de catarsis, etc. Esas simpatías y antipatías, que desempeñan en el Antes de los efectos estéticos un papel nada despreciable, pueden sin duda referirse a momentos aislados del efecto artístico total, como el ciclo temático, el estilo, etc.; pero también pueden constituir en sí mismas una totalidad más o menos cerrada. En todo caso, tienen su fundamento en ciertos intereses vitales, a menudo muy básicos, de la personalidad de que se trate. Es claro que las vivencias estéticas efectivas no son simples satisfacciones lineales de las simpatías nacidas en el Antes; pues no pueden excluirse como excepciones los casos de sorpresa máxima, decepción, vehemente superación de la expectativa, etc. Pero es al menos claro que la aproximación del hombre al arte no muestra en modo alguno un carácter de desinterés. El entero campo de la receptividad estética está pues tejido de intereses humanos; pero éstos no deben enten-

derse en el simplista sentido de la estética idealista desde los arcaicos tiempos de Escoto Eriúgena hasta Kant.

Tampoco es sostenible el otro criterio kantiano para la delimitación de lo agradable respecto de lo estético, a saber: la realidad de lo primero y la ignorancia de ésta en lo estético. A propósito de un arte de tan claro nacimiento como la arquitectura hemos podido ver que la realidad, como categoría de su modo de conformación, no es separable de su objetividad estética, de su efecto como arte; y ello por razones de principio. Por otra parte, tampoco puede negarse que hay vivencias de lo agradable que no se orientan en modo alguno a la realidad de un objeto o complejo objetivo, sino que, por el contrario, se mantienen con toda consciencia en un terreno puramente subjetivo. Baste con aludir a lo agradable en los recuerdos, las ensoñaciones diurnas, las fantasías, casos en los cuales la irrealidad del objeto es del todo indiferente para la vivencia agradable, y hasta constituye a veces su fundamento psicológico. La realidad de los objetos de lo agradable y la ignorancia de la realidad en los objetos de lo estético no puede por tanto ser un criterio de diferenciación, igual que no lo es el par conceptual interés-desinterés. Es claro que, como ha mostrado nuestro estudio del tema, ambos falsos criterios están íntimamente relacionados. Pues la trivialización idealista del interés —que tiene, naturalmente, en Kant su contrapolo necesario y complementario en la sublimación, no menos idealista, del interés ético— procede de un desprecio espiritualista por todos los fenómenos que pertenecen simplemente a la esfera de la vida, no la rebasan de ninguna manera e incluso, en la mayoría de los casos, no aluden siquiera a nada que la rebase. El arte, rechazado por el consecuente espiritualismo de Platón como cosa demasiado presa en la vida real, como imitación de una imitación (puesto que Platón concibe los objetos, reales, los objetos terrenales, como imitaciones del mundo ideal), recibe con Kant, por lo menos, el acento afirmativo de un territorio intermedio que sin duda se diferencia brutalmente y sin transiciones de la realidad empírica, pero no puede alcanzar tampoco la espiritualidad pura, la vinculación con la trascendencia, lo nouménico, contrapuesto a lo meramente apariencial de lo terreno.

Ese desprecio espiritualista por la vida de la criatura es el fundamento de la concepción de la relación entre lo agradable y lo bello por parte de la estética idealista. Aristóteles —que no es esencialmente un idealista puro, pues su idealismo objetivo tiende

a veces intensamente al materialismo— es también aquí un caso excepcional, puesto que llega a hacer de lo agradable una de las características de lo hermoso.[1] Pero, aparte de ese caso, el espiritualismo idealista condiciona una delimitación dogmáticamente rígida entre la belleza y la vida terrenal. Es cierto que Plotino y Schelling, aun dentro de una doctrina de las ideas, han intentado casar la sentencia condenatoria pronunciada por Platón. Pero esa salvación no es posible más que si se concibe el arte como refiguración inmediata del mundo de las ideas, con lo cual se acentúa, en vez de mitigarla, la distancia entre el arte y la cotidianidad terrena. Solger ha formulado del modo más extremo esta actitud filosófica idealista y espiritualista al afirmar que el contacto de la belleza con la vida terrena es la causa de una tragedia trascendente y metafísica de la idea estética misma. Así escribe acerca de lo hermoso: «Aunque, sumido en la confusión de los demás objetos de la apariencia, lo eleva la intrínseca magnificencia de la esencia divina, sin embargo, no puede liberarse de las cadenas terrenales, sino que sucumbe ante Dios en la nada, junto con todo el resto de la apariencia. Esta amarga contradicción, oh amigos, angustia a todos, incluso sin saberlo, con un dolor no sólo altísimo, sino omnipotente, incurable por la acción benéfica de otros bienes, eterno e indestructible; pues lo que lo suscita en nosotros no es la caducidad de las cosas singulares, y ni siquiera la de todo lo terreno, sino la nulidad de la Idea misma, la cual, con su encarnación, quedó sometida al mismo tiempo al destino común de todo lo mortal, pese a que con ella perece cada vez todo un mundo animado por Dios. Éste es el verdadero destino de lo hermoso en la tierra».[2] Hay ahí un ascenso tan vehemente de lo estético hasta los campos de nubes del mundo ideal y, al mismo tiempo, una caída tan abrupta después de ese vuelo de Ícaro, que a la luz de tan trágica disonancia todo lo terreno tiene que sucumbir a una misma nulidad. La hermosura terrena no se distingue de los demás fenómenos de la vida más que por la tragedia de su destino.

Pero también Hegel, que suele criticar esa naturaleza extremista de la estética de Solger y cuya concepción de la idea —dentro de lo que ello es posible en el marco del idealismo— tiene cierta tendencia a apartarse del modelo platónico, ve a veces en la simple apro-

1. ARISTÓTELES, *Retórica*, libro I, cap. 9.
2. SOLGER, *Erwin*, Berlin 1915, I, págs. 256 s.

ximación del arte a lo agradable el comienzo de su degradación estética. Así, por ejemplo, al hablar de la función del ideal en el arte clásico se refiere a una tal degradación a consecuencia de la orientación «cada vez más humana» de aquel arte en sus concepciones y la elaboración de las mismas. «De este modo el arte clásico acaba por caer, en cuanto a su contenido, en el *aislamiento* de la individualización casual, y, en cuanto a su forma, en lo *agradable* y atractivo.» Como casi siempre ocurre en el pensamiento de Hegel, al decir eso toca momentos esenciales y reales del desarrollo verdadero. Pues veremos —y hemos podido ver a propósito de problemas particulares tratados en este capítulo— que la efectiva separación entre lo estético y lo agradable depende de que se consiga un ascenso por encima de la singularidad inmediatamente dada, o las formaciones y los efectos se queden encerrados en esa singularidad. En este sentido acierta Hegel cuando dice que el desarrollo al que se refiere «no conmueve ni levanta al hombre por encima de su singularidad, sino que le permite aferrarse tranquilamente a ella y no pretende sino gustarle». Los restos de las representaciones espiritualistas y trascendentalistas se manifiestan en el pensamiento de Hegel por el hecho de que esa contraposición destruye, aquí y en otros lugares, la inmanencia dentro de lo terreno cuya expresión intelectual es precisamente la dialéctica como método, e identifica el rebasamiento de la singularidad con una trascendencia, o a veces incluso abiertamente con la religión. El arte como tal se convierte así en un elemento que degrada. Ya «la fantasía, cuando se apodera de las representaciones religiosas y les da libremente forma con la finalidad de la belleza, empieza a disolver la seriedad de la piedad, y corrompe en este sentido la religión como tal...».[1] Pero con eso no se distingue propiamente entre lo agradable y lo estético, ni se desarrolla la dialéctica de la singularidad en la totalidad de los fenómenos de la vida, sino que se pone el fundamento de la relación jerárquica, idealista y espiritualista, del sistema de Hegel (a diferencia de lo que ocurre en su método dialéctico), a saber: el necesario rebasamiento por el espíritu del estadio del arte para pasar al estadio de la religión.

Si contemplamos el ámbito de este complejo problemático desde el punto de vista de nuestras concepciones de lo estético, advertimos —aun sabiendo perfectamente que un cuadro estático no

1. HEGEL, *Ästhetik*, *Werke*, *cit.*, X, II, pág. 98.

puede en modo alguno describir el hecho real— que la totalidad de fenómenos de la vida es un paisaje ondulado del cual destacan como cimas o como altas cadenas montañosas las obras de arte. El hecho de que entre la colina y la alta montaña haya innumerables transiciones visibles, no altera en nada la distancia cualitativa que las separa, pese a todos los eslabones intermedios que puedan presentarse. El arte es pues en todas sus obras —y del modo más señalado en sus obras principales— un fenómeno de la vida, de la evolución histórico-social del hombre; se falsearía su esencia más íntima y su grandeza más auténtica si se interpretara el arte —al modo del idealismo filosófico— como algo estrictamente contrapuesto a la vida. Es claro que, como acabamos de decir, esta somera descripción acentúa muy imperfectamente, y hasta deformándolas, las relaciones esencialmente dinámicas que se dan en la realidad. Pues cuando analizábamos el Antes y el Después del comportamiento propiamente estético para con el arte no sorprendimos ninguna situación fija, sino una corriente que va de la vida al comportamiento estético, y de éste a la vida. Retiramos sin duda, mediante una abstracción plenamente justificada desde el punto de vista de una metodología de la estética, la relación humana con las obras de arte de la totalidad dinámica de la vida. Pero el que se trate de una abstracción razonable y, por tanto, fecunda, no suprime su carácter de abstracción, pues es claro que la vida no aparece en esa totalidad dinámica intensiva más que como territorio limítrofe del cual se yergue el comportamiento estético para desembocar de nuevo finalmente en él. Precisamente por eso nuestras consideraciones no pueden contentarse con registrar esa dinámica estética. Esta misma, aunque preservando su sustantividad, tiene que insertarse en una más amplia dinámica de la vida, a saber, en las corrientes vitales que hemos descrito repetidamente ya en anteriores contextos, una de las cuales, nacida de la vida misma, de su corriente total, alimentada por ella, contribuye a formar las necesidades que luego se condensan en las misiones sociales conferidas a las distintas artes, mientras otra, mediada por el Después de los efectos artísticos, vuelve a unirse con la corriente total, enriqueciendo sus contenidos y sus formas, profundizándolos, afinándolos, etc. Y es muy importante observar que no se trata sólo de actos y tendencias sueltos y singulares, sino de un movimiento constante: la dispersión y la confluencia discurren continuamente —visto con criterio social— aunque en la conscien-

cia individual constituyan actos separados. De ello se sigue también que el movimiento últimamente descrito tiene que ser el más amplio, por imprescindible que pueda ser para su estructura de cada caso la dinámica en sentido estricto surgida en la recepción de las obras de arte.

Pero, como es natural, tampoco este campo de fuerzas de la vida constituye más que un momento de ésta. La vida misma, la vida cotidiana de los hombres, es algo mucho más amplio que el terreno que acabamos de describir alusivamente. Por eso una expresión filosóficamente completa no sería posible sino concentrándose resueltamente en torno a este complejo total de la vida, de la cotidianidad en su Ser-en-sí, y estudiando no menos resueltamente las formas superiores de objetivación (el arte, la ciencia, pero también la ética, el derecho, etc.) sólo en atención a sus funciones puestas al servicio de la vida. Las dos corrientes que hemos indicado, la una desde el punto de vista del arte, la otra desde el de la cotidianidad, desempeñarían en eso un papel importante, con su unidad y su diversidad. Ya la estructura que hemos indicado —la afluencia de experiencias, necesidades, exigencias, problemas, etc., de la vida cotidiana a las esferas de las objetivaciones superiores. y el desembocar de sus resultados en la vida cotidiana otra vez— tendría que convertirse en el fundamento de la investigación, aunque con todas las complicadas interacciones que caracterizan esas tendencias en su influenciación recíproca. Se entiende sin más que ese tipo de investigación rebasa los marcos de esta obra. Aunque sin duda tenemos que referirnos constantemente —como hemos venido haciendo— a las influencias de diversos campos (la ciencia, la religión, la ética, etc.), y aunque tenemos que considerar siempre sus paralelismos y sus divergencias respecto del arte, y aun intentar —aunque sea alusivamente— iluminar el entero ámbito de la cotidianidad, sin embargo, nuestras consideraciones se centran siempre en torno a la cuestión de las relaciones entre la cotidianidad y el arte. Nos interesa saber cómo lo estético, en cuanto culminación, en cuanto única objetivación adecuada de las necesidades y las aspiraciones antropomorfizadoras nacidas en la vida, consigue crecer a partir de la misión social que reúne todas esas necesidades, aunque ese crecimiento es sin duda un salto. Cuando, por ser inevitable, apelemos a fenómenos más alejados, lo haremos siempre y exclusivamente desde el punto de vista de nuestros objetivos.

El mundo circundante natural y en sí de nuestro objeto es mucho mayor que éste mismo. Lo que suele llamarse agradable no constituye, sin duda, más que una parte, un momento de ese proceso vital. Ya anticipando materia, puede decirse que el hombre de la cotidianidad refiere también a sí mismo, de modo vitalmente inevitable, todo lo que hace, todo lo que ocurre, todo aquello con lo que tropieza, etc.; y en gran número de casos eso no se limita a la comprobación de un resultado, de una nueva tarea, de un éxito o un fracaso, etc., sino que va acompañado de emociones desencadenadas en él por los acontecimientos mismos, sus consecuencias, las expectativas correspondientes, en mal o en buen sentido, etc. En la medida en que esas emociones tienen un carácter afirmativo —o, dicho con más precisión: en la medida en que el hombre puede afirmarse a sí mismo en esa relación de objetos o grupos de objetos con su propia persona, directa o indirectamente— hablamos de la emoción de lo agradable. Ya en una determinación tan abstracta se hace visible la estrecha conexión de lo agradable con lo útil, aunque, al mismo tiempo, con las importantes determinaciones que los diferencian uno del otro. También esta distinción se concibe a menudo de un modo rígidamente metafísico, pero incluso cuando uno se esfuerza por explicitar las transiciones y los puntos nodales dialécticos sigue subsistiendo como fundamento relativamente justificado de la distinción tajante factual el hecho de que lo útil es por su esencia una categoría objetiva, y lo agradable una categoría subjetiva.

Esta contraposición se ahonda aún más por el hecho de que la objetividad de lo útil ha de tener un carácter predominantemente desantropomorfizador. El que algo sea útil o nocivo es cosa que no puede decidirse sino mediante un reflejo puramente objetivo de las condiciones de la acción, contexto en el cual los hombres que intervienen tienen que contemplarse tan objetivamente como las situaciones reales, los objetos o los instrumentos que puedan ser relevantes. Lo agradable es, en cambio, el reflejo subjetivo de un momento del mundo externo que influye en un hombre singular determinado. Así pues, mientras que siempre puede ser objeto de una discusión objetiva la cuestión de si algo (un modo determinado de obrar en circunstancias dadas) es útil o no lo es, y puede conseguirse en ella una convicción —capaz de elevarse al nivel del análisis científico— del que al principio discrepaba, la vivencia de lo agradable, precisamente en su subjetividad insuprimible, en su

vinculación indisoluble al *hic et nunc* de una situación única en la que se encuentra una persona determinada, es algo último en su singularidad irrepetible, algo acerca de lo cual no es posible ninguna discusión ni convicción inmediata. Sin duda hay frecuentemente colisiones entre lo útil y lo agradable; pero éstas precisamente son lo más adecuado para manifestar plásticamente dicha contraposición. Pues incluso en los casos en los que lo vivenciado como agradable resulta ser dañino —como la bebida o la comida excesivas, por aducir un ejemplo de lo más trivial— la convicción no puede referirse más que al proyecto de abstenerse en el futuro; la reflexión posterior no podrá anular el hecho de que aquella comida gustó, de que la bebida produjo una agradable relajación de las inhibiciones; en una palabra, el hecho de que aquel exceso fue agradable. Es típico el hecho de que las vivencias agradables del pasado suelen conservar en el recuerdo su carácter agradable incluso cuando el sujeto condena su anterior comportamiento y obra actualmente de otro modo.

Pero la distinción precisa, epistemológica en cierto sentido, entre lo útil y lo agradable no suprime sus interrelaciones reales. Éstas, sin embargo, no son reversibles. No hay por regla general ningún camino directo y viable que lleve de lo agradable a lo útil; por el contrario: el hombre de la cotidianidad no puede muchas veces realizar lo útil más que eliminando en la preparación de su plan de acción todos los momentos subjetivos y todas las posibilidades de ese orden, dirigiendo la atención exclusivamente a la objetividad de la situación, de los medios, etc.; el deseo de unir lo agradable con lo útil puede llevar muchas veces a errar la finalidad perseguida. Tanto más importantes y fecundas son las interacciones que parten de la utilidad y suscitan vivencias agradables. Esto ocurre en la mayoría de las acciones que tienen éxito en la vida cotidiana. Es también típico el que acciones esencialmente orientadas a lo útil vayan acompañadas de vivencias agradables, o desemboquen en la emoción de lo agradable una vez consumada la acción práctica. La escala de estas emociones es sumamente amplia; va desde la satisfacción inmediata por el trabajo y la afección, muy emparentada con ella, a los instrumentos del trabajo y a los colaboradores (por ejemplo, en la relación del cazador o el pastor con su perro), hasta el genérico sentimiento agradable suscitado por la propia habilidad —a menudo rutinaria— para dominar las tareas cotidianas. Los contenidos y las formas de esos fenómenos

son también extraordinariamente varios. Pueden dar lugar a objetivaciones definidas, y a veces de mucho valor, como lo fue en otro tiempo la ornamentación de las herramientas; pero pueden quedarse también totalmente dentro de la esfera del sujeto, como sentimientos concomitantes de la práctica o suscitados por su cumplimiento. Todo eso no agota ni con mucho la multiplicidad aquí presente. Piénsese, por ejemplo, en las tendencias evolutivas que se originan. En el caso de tendencias como la ornamentación de las herramientas u otras emparentadas con ellas, se manifiesta una clara tendencia a influir en el arte mismo, o, por lo menos, en la misión social que determina su nacimiento y sus trasformaciones; o piénsese en nuestras consideraciones acerca de la génesis de la arquitectura. Cuando las fuerzas productivas están muy desarrolladas, en sociedades de intensa organización económico-social, se aprecian por lo general tendencias contrarias que parten del óptimo científico-técnico dado; la forma apariencial de las herramientas queda determinada en esos casos por fuerzas sociales que operan anónimamente, como, por ejemplo, la moda.

Ya esas pocas indicaciones muestran que la esfera emocional de lo agradable, aunque determinada por las fuerzas internas histórico-sociales de cada nivel evolutivo (lo cual no conlleva sin más que la vivencia de lo agradable haya de contener en sí una referencia a lo estético), influye ampliamente, favorable o nocivamente, a través de las tendencias que origina, en la génesis y el ulterior desarrollo de las diversas artes. La iluminación de estas conexiones, de sus convergencias histórico-sociales, de sus diferenciaciones clasistas, etc., es un problema perteneciente a la parte histórico-materialista de la estética. Pero, como ya tantas otras veces en estas consideraciones, es necesario adentrarse un poco en las interacciones que unen y separan lo agradable y lo estético en general, como productos del reflejo de la realidad y como modos de reacción a ésta. Al hablar de unión o vinculación no estamos pensando, naturalmente, que la vivencia de lo agradable y de sus objetos sea el objeto del arte; desde este punto de vista lo agradable se encuentra al mismo nivel que todos los demás fenómenos de la vida, los cuales pueden suministrar objetos a la representación artística, según las posibilidades de las diversas artes. Los puntos de contacto a que aquí nos referimos entre ambas esferas se deben sobre todo e inmediatamente a su común carácter antropocéntrico: ambas son complejos emocionales, nacidos del hecho de que el hom-

bre que tiene la vivencia de objetos, de acontecimientos de la vida, de sus combinaciones o sucesiones, los refiere espontáneamente a sí mismo. Esto es: lo que obra como decisivo no es su estructura en-sí, aunque ésta no puede eliminarse del contenido y la forma de la vivencia, y actúa incluso en los casos más extremos como ocasión desencadenadora, sino lo que se produce en el sujeto mismo como reacción a un momento determinado del mundo externo, reacción elevada a la categoría de objeto específico. Sólo un fondo emocional muy amplio, e íntimamente profundo muchas veces, posibilita que lo agradable —influyendo en el Antes estético— influya también desde el principio en el origen y el desarrollo del arte, y siga haciéndolo luego ininterrumpidamente; como posibilita también que lo agradable esté constantemente penetrado en la vida cotidiana, formalmente y en cuanto al contenido, por las irradiaciones de la receptividad artística; el Después de la receptividad estética desempeña un gran papel —generalmente inconsciente, pero a menudo con consciencia más o menos clara— respecto de lo que los hombres sienten como agradable y respecto del modo de conseguirlo.

Parece pues haber una frontera muy flúida entre lo agradable y lo estético. Y desde el punto de vista de la vida misma es necesario que sea flúida. Si los productos del arte no fueran capaces de convertirse en objetos afirmados y deseados en la cotidianidad, su efecto no sería para los receptores una satisfacción inmediata, ni ocasión para afirmar espontánea y emocionalmente la propia subjetividad, el arte no habría conseguido jamás la importancia social que tiene ni se habría convertido en esa fuerza que es en la evolución interna de la humanidad. Pero esa verdad daría en seguida en falsedad si se formulara de un modo directo y absoluto. La difuminación, subjetivamente tan frecuente y tan a menudo inevitable, de las fronteras entre lo agradable y lo estético contiene en sí misma su reverso, su contrapolo. Y sólo el conocimiento de lo que es lo agradable en su forma pura, en su Ser-en-sí originario, puede indicar el camino que permite llegar a una delimitación clara entre ello y lo estético, sin violentar las determinaciones intermedias dialécticas, sin despreciar lo agradable por un ascetismo trascendentalista.

Para acertar con esa determinación inmanente de lo agradable hay que partir, en nuestra opinión, de dos rasgos característicos esenciales. Lo agradable tiene, por una parte, un carácter general

que parece casi ilimitado; puede desencadenarse por un grandísimo número de estímulos externos e internos, pues aunque es posible considerar típicas ciertas conexiones objeto-sujeto, éstas no tienen ningún carácter contrictivo para el individuo; puede incluso decirse, con un poco de exageración, que todo puede ser agradable, pero que la cosa que el uno percibe como agradable puede ser desagradable y hasta repulsiva para el otro. La sentencia según la cual sobre gustos no hay nada escrito, vale aquí sin limitaciones. Por eso mismo no hay área de la vida humana tan dominada por el azar como ésta. Pero también esta afirmación tiene que concretarse un poco para evitar que mute en falsedad como consecuencia de una exageración mecánica. Pues, como toda casualidad, también ésta tiene un condicionamiento causal. Precisamente aquí obran directamente las disposiciones fisiológicas de cada hombre mucho más intensamente que en cualquier otro campo: baste aludir al hecho de que la utilidad no consigue muchas veces imponerse sino como superación de esas predisposiciones, como adaptación a las condiciones objetivas de la práctica. Análogamente hay en nuestro caso innumerables cadenas causales sociales en obra: piénsese, por ejemplo, en la moda. Pero una vez tenido en cuenta todo eso, queda en pie un predominio de lo casual. Pues, desde el punto de vista de las conexiones reales objetivas, la relación de un hecho de la vida con un hombre concretamente determinado en una situación también concretamente determinada ha de contener bastantes elementos casuales, sobre todo si se piensa que el contacto entre el sujeto y el objeto depende aquí en gran medida de la disposición momentánea del sujeto. Sin duda es muy característico de cada hombre lo que siente como agradable, pero éste es el campo en que menos le obliga la vida a ser consecuente; sin conflicto alguno puede rechazar hoy lo que hasta ayer consideró agradable. Y no necesita discutirse ni siquiera a sí mismo ninguna cuestión de gusto desde este punto de vista.

Este tipo de validez de lo agradable suministra sus demás características. Hemos indicado ya que toda vivencia de lo agradable tiene un carácter definitivo. Precisamente la dependencia respecto del momento, la falta de una constricción a ser consecuente que dimanara de la naturaleza de la cosa, hace que toda vivencia de lo agradable sea insuperable en su momentaneidad. No contradice a esa estructura el hecho de que, en forma de habituación, de dependencia respecto de la tradición, de costumbre o de moda, las for-

mas de reacción con las que el hombre toma del mundo objetivo lo agradable puedan fijarse con cierta uniformidad. Pues también en este caso sigue siendo el *hic et nunc* más inmediato de cada hombre la instancia última, y definitivamente decisiva en cada instante, de lo que va a sentirse como agradable. La influenciación del hombre por fuerzas sociales no produce aquí ninguna modificación de las reacciones inmediatas que constituyen lo agradable. Hay, naturalmente, no pocos casos en los cuales la moda o la convención imponen al individuo una decisión contraria a sus inclinaciones; pero entonces no hace más que someterse a la moda, y el vestido, o la decoración, etc., a la que se adapta no se le hace por ello agradable. Sólo cuando la moda es capaz de determinar sus reacciones inmediatas se le hace agradable lo prescrito por ella; pero ese acto no se diferencia esencialmente —desde el punto de vista de la objetividad de lo agradable— del acto en el cual esa inmediatez parece determinada de un modo «puramente» interno. La complicada cuestión de las relaciones sociales que pueden mediar, muy lejanamente a veces, las vivencias últimas no pertenece por su contenido concreto a este contexto, sino a la parte histórico-materialista de nuestro estudio, puesto que sus modos concretos de manifestación están sometidos a constantes alteraciones histórico-sociales; a nosotros nos basta en este punto con comprender la estructura general, antes indicada, de la determinación social de lo agradable.

Esas causaciones sociales de lo agradable, inmediatas o mediadas, enriquecen su imagen con otros rasgos esenciales. Hasta el momento hemos puesto el acento principal sobre su inmanencia subjetiva, sobre su carácter definitivo. Sin pretender rebasar esa naturaleza de lo agradable, hay que atender también al hecho de que todo hombre, incluso en la inmediatez subjetiva de su existencia puramente particular, es siempre miembro de una clase, de una nación, y se encuentra en un determinado y concreto estadio evolutivo, por lo que sus manifestaciones vitales más espontáneas —y, por tanto, y en primer término, lo que tiene para él un efecto agradable— son de concreto carácter histórico-social. Las propiedades de lo agradable que pueden identificarse en el individuo considerado aisladamente no se suprimen por el hecho de que en muchos casos aparezcan también como fenómenos masivos. Al contrario. La socialidad elemental y originaria del hombre aparece en esto del modo más plástico, y muestra claramente lo profunda

que es la determinación de contenido y formal de los fenómenos más espontáneos, menos controlados y menos normados de la cotidianidad de las personas particulares por los factores histórico-sociales. Aquí vamos a iluminar casi exclusivamente «desde fuera» lo que antes hemos considerado sobre todo «desde dentro», y la unidad interna de los puntos de vista aparentemente contrapuestos va a dar el verdadero rasgo esencial de lo agradable.

Nos parece posible decir con una breve formulación anticipativa: es muy característico de la cultura de un período, de una clase, de una nación, etc., lo que se vive en ellas como agradable. En este punto precisamente es de suma importancia distinguir con claridad entre lo agradable y lo estético, pues una auténtica imagen histórica sólo puede resultar de la contemplación simultánea de la conexión y la contraposición, en un concreto punto espacio-temporal, de las principales obras de arte producidas y las vivencias más amplias y típicas de lo agradable. Es claro que desde el punto de vista de la cultura en su totalidad ni siquiera esa contemplación simultánea va más allá de un aspecto parcial; y ese aspecto no puede redondearse hasta dar de sí una totalidad más que si se complementa con análogas síntesis dialécticas, por ejemplo, la de las normas éticas vigentes y las de lo agradable que corresponde al terreno de las mismas, etc. Cada uno de los componentes sociales, tomado solo y por sí mismo, podría llevar a una estimación unilateral, excesiva o deficiente, de la situación cultural concreta de cada caso. Como ya hemos dicho, el estudio de este complejo problemático es, por su esencia, propio del materialismo histórico. Los hechos que hace visibles una descripción correcta —y descripciones así son por el momento muy esporádicas— no pueden reconducirse a sus reales causas histórico-sociales, ni aclararse realmente en sus conexiones y contradicciones, más que partiendo del nivel evolutivo de las fuerzas productivas en cada caso, de las relaciones de producción y la articulación en clases que ellas han producido, etc. Desde un punto de vista teorético general —desde el punto de vista del materialismo dialéctico— se tiene una ordenación que ha aparecido ya antes de ahora en diversos contextos, pero que en éste cobra su capital interés, a saber: la afirmación según la cual el sujeto en cuya vivencia lo agradable se convierte en elemento de la vida cotidiana es con necesidad interna lo privado de cada hombre, y su determinación histórico-social no suprime ese carácter de su personalidad, ni siquiera lo modifica esencial-

mente, sino que lo muestra a lo sumo desde otro punto de vista. Es en cambio —y desde este mismo punto de vista— un rasgo esencial común a todas las esferas que hemos llamado de objetivación superior el que obliguen al hombre a rebasar su recinto privado innato y adquirido en la vida. El contenido, la forma, la dirección de ese rebasamiento son diversos en los distintos campos de objetivación; nos limitaremos a recordar la contraposición, frecuentemente tratada, entre la desantropomorfización científica y la antropomorfización estética. Hasta el momento nos hemos limitado a recoger como un hecho esa movida variabilidad y a analizar exclusivamente sus consecuencias, sobre todo las estéticas. El problema dialéctico-materialista planteado por el deseo de comprender lo agradable se refiere a la naturaleza general de la relación entre lo singular y privado del hombre y el carácter humano de un rebasamiento de ese nivel de su existencia como hombre.

La copertenencia y la contradictoriedad entre lo privado del hombre y su inevitable rebasamiento es un hecho elemental de la vida que tiene que interesar a toda reflexión sobre ella, independientemente del modo como se resuelva el problema de que se trata. Dentro de este complejo se presenta inmediatamente la cuestión de si debe entenderse como privado y singular la naturaleza innata de cada hombre, las peculiaridades fisiológico-psicológicas que posee desde su nacimiento, o si hay que añadir a eso las modificaciones operadas por obra de la educación y, luego, de la experiencia de la vida. El punto de partida tiene que ser sin duda el primer momento, pues el hombre tiene en sus predisposiciones innatas un fundamento cualitativamente determinado de todas sus posteriores relaciones con el mundo circundante, con sus semejantes y consigo mismo, relaciones cuyos elementos esenciales quedan en gran parte sin alterar durante toda su vida. En su profundo ciclo de poemas acerca de la estructura interior de la vida humana (*Urworte, Orphisch*), Goethe llamada «demonio», daimon, a esa estructura originaria de la individualidad humana: «El demonio significa aquí la necesaria y limitada individualidad de la persona, explícita inmediatamente con el nacimiento, lo característico por lo cual el individuo se distingue de cualquier otro, por grande que sea la semejanza común... De ello debe partir el posterior destino del hombre, y sería bueno... confesar que la fuerza y la energía innatas determi-

nan el destino del hombre más que cualquier otra cosa».[1] A eso añade Goethe en seguida la complicada dialéctica que permite ver cómo las circunstancias externas y los acaeceres de la vida —«lo casual»— producen las nacientes pasiones del hombre (Eros), las complicaciones dinámicas y dialécticas de la vida que dan forma definitiva al carácter y al destino de un hombre. Y el despliegue más universal de todas esas fuerzas, concebidas con generalidad poética, que actúan en la vida, confirma para Goethe la presencia inconmovible de lo originario e innato como base de la personalidad humana:

Y ningún tiempo ni poder destruye
La forma acuñada de vivo despliegue.

Puede decirse que Goethe ha proyectado esa exposición con la ancha perspectiva de una visión filosófico-natural de la personalidad humana y de su destino. Cuando considera estos fenómenos desde cerca, teniendo más en cuenta lo social, las relaciones entre los hombres en el marco de la vida social, su actitud por lo que hace a nuestro problema se dibuja aun más concretamente. En la carta didáctica de Wilhelm Meister podemos leer: «Sólo el conjunto de todos los hombres constituye la humanidad; y sólo todas las fuerzas juntas componen el mundo. Esas fuerzas se encuentran a menudo en pugna entre ellas, y mientras intentan destruirse unas a otras la naturaleza las mantiene juntas y vuelve a producirlas». Es muy característico de su concepción de conjunto el hecho de que la jerarquía en el logro de los fines de la educación consista precisamente en la consciente promoción de la genericidad o especificidad del hombre. Los éxitos externos en la vida, la habilidad en la propia profesión —ya sea la de Werner en los negocios, ya la de Serlo en la escena— se encuentran valorados por debajo de los méritos de Lothario, de Natalie, del abate, y lo mismo les ocurre a las perfecciones inmanentes de la pura interioridad, del «alma hermosa» de la novela. Y eso por no hablar ya de personajes como Mignon y el arpista, cuya oclusión en la singularidad puramente personal da en patológico. Con esto se determina más precisamente el problema. Pues la situación de un hombre en esa jerarquía —y la «educación»

1. GOETHE, comentario a «Urworte. Orphisch» en *Werke*, ed. del centenario, *cit.*, II, pág. 335.

se propone levantar al hombre en ese sentido— se decide a tenor de la alternativa siguiente: que el hombre se limite a desplegar sus disposiciones innatas hasta conseguir su utilidad máxima, y a trasformar en goce propio los resultados de ese esfuerzo, o que resulte capaz de colaborar activamente en la vida de la humanidad; en lo cual hay que rechazar, naturalmente, muchas tendencias «innatas» falsas, con objeto de abrir camino a la autoformación del hombre. La actitud de Lothario respecto de la liquidación pacífica de los restos feudales muestra claramente cuántas mediaciones son necesarias para que el hombre recorra con consecuencia dialéctica hasta el final su camino realmente propio, y para que realice su personalidad ya no exclusivamente al nivel de la mera singularidad privada. Las palabras finales de la novela, sobre el rey Saúl que salió en busca de las asnas de su padre y encontró un reino, ilustran muy claramente esa concepción de Goethe. Un elemento de ella es sin duda que Goethe no está dispuesto a entender la correcta evolución humana más que como despliegue de las fuerzas internas del hombre; incluso cuando intervienen influencias externas, su papel es sólo el de ocasión desencadenadora que libera fuerzas presentes en latencia. Es un verdadero educador aquel que resulta capaz de conseguir eso conscientemente. En este punto aduce Goethe la conocida doctrina de Spinoza según la cual un afecto humano no puede superarse ni modificarse sino con la ayuda de un afecto más intenso; y la desarrolla con originalidad escribiendo en la carta: «Una fuerza domina la otra, pero ninguna puede formar las demás; en cada disposición, y sólo en ella, radica la fuerza para consumarla». En este contexto se impone a veces con exceso la tendencia goethiana a identificar casi las relaciones dialécticas con las orgánicas; pero eso no altera mucho la importancia básica de su tendencia fundamental a derivar la personalidad privada del hombre de las condiciones materiales de su existencia, la superación de la particularidad a partir de las propias fuerzas humanas del individuo.

Con ello aferra Goethe, intelectual y poéticamente, un hecho de capital significación para la entera vida humana. El hecho de que el hombre, a causa de las condiciones naturales de su existencia, es y tiene que ser una persona singular, privada, pero, por otra parte, tal que su vida social le mueve constantemente a rebasar esa singularidad privada. Los hechos más elementales de la vida social muestran la contradictoria unidad de esas dos determinaciones ineliminables de la vida humana. También aquí lo que más importa es

captar la concreta unidad dialéctica de la particularidad y de su superación en la concreción necesaria; iluminar claramente las diferencias, las transiciones y los saltos cualitativos, y, por otra parte, no permitir que las contraposiciones cristalicen metafísicamente, ni que, por ello, la unidad orgánica y dinámica de la individualidad se fetichice en dos sujetos independientes y contrapuestos (como en la contraposición kantiana de homo phaenomenon y homo noumenon). Como es natural, las transiciones reales son a menudo muy violentas, como ocurre en las decisiones morales o con la catarsis estética; a veces pueden incluso poner una vida humana sobre una base cualitativamente nueva; pero ni siquiera en esos casos se suprime o destruye la peculiar vinculación contradictoria de la particularidad con su superación. La dificultad que se opone a su comprensión correcta se debe ante todo a nuestros hábitos mentales, los cuales, tanto en ética cuanto en psicología, se apartan siempre de la necesaria contemplación de la continuidad de la vida anímica, de la totalidad de la conducta. Pero aquí se trata precisamente de un problema de la continuidad en la totalidad. Es relativamente fácil eliminar en su estudio las categorías idealistas y teológicas del tipo de la posición de Kant, recién aludida. Pero también hay que ver claramente que ni la dicotomía psicológica Consciente-Inconsciente ni los análisis éticos de las decisiones humanas son capaces de acercarnos realmente al fenómeno propiamente dicho. Sin duda Hegel ha dado un boceto abstracto del marco real de los movimientos reales, pero no se ha propuesto penetrar hasta la dinámica de la individualidad. La ética griega es la única que ha concentrado su interés sobre la totalidad de la conducta humana, en torno al papel y a la función de las categorías éticas en ella. Al situar en el centro de su ética la actitud moral básica, Aristóteles ha indicado el camino por el cual podemos acercarnos al fenómeno que nos interesa en estas páginas.

Como es obvio, no nos proponemos aquí la tarea de entablar una discusión con la ética aristotélica; lo único que nos importa es recoger y aprovechar los estímulos que ofrece su método para nuestra problemática. La actitud básica de un hombre expresa, en efecto, precisamente aquella dinámica de las proporciones en las cuales se revelan la naturaleza y el grado de su rebasamiento de la propia singularidad privada, el constante cambio en la oscilación de las tendencias en pugna y la orientación de ese cambio. Consideradas desde este punto de vista, las crisis y las colisiones más radicales de

una vida humana, las decisiones más cargadas de consecuencias que se producen en sus puntos de inflexión, son meros momentos de ese todo en movimiento, fuerzas internas y externas, simplemente, que robustecen, resquebrajan o llegan a destruir aquella actitud básica, aquella línea general de la conducta. El proceso total constituido por esa actitud básica del hombre tiene pues que reconocer su personalidad privada como base permanente y, en conjunto, insuprimible, pero, al mismo tiempo, tiene que intentar rebasarla en casos concretos de conflicto, y desarrollar para la vida cotidiana una disposición permanente que prepare ese rebasamiento incluso para casos en los que no se realiza. A esto hay que añadir en seguida, como determinación negativa, que esa disposición no tiene nada que ver con las trasformaciones, tratadas en otros contextos, de modos de comportamiento conscientes en reflejos condicionados fijos. Sin duda ocurre una cosa así en los ejercicios ascéticos (yoga, ejercicios de San Ignacio, etc.), pero es que en estos casos se forma un tipo muy específico de reacción del sujeto que fija su comportamiento con amplia independencia respecto de la trasformación de su mundo circundante, mientras que aquí se trata de algo literalmente contrapuesto: de una capacidad de reacción del sujeto entero, con toda su anchura y profundidad (dentro de lo posible), a la totalidad de la realidad objetiva que le afecta. Se trata pues de una interacción entre la totalidad de la personalidad privada del hombre y la totalidad de las múltiples y complicadas tendencias a superarla. Es obvio que muchos resultados de esos esfuerzos pueden luego trasformarse de nuevo en propiedades de la personalidad privada, pero también lo es que las mismas potencias de la singularidad privada pueden estar al servicio de la superación de ésta. Lo esencial, lo que permanece en esa ininterrumpida oscilación de las trasformaciones internas, es la viva interacción, recién descrita, entre la esfera privada y su rebasamiento en la personalidad unitaria del hombre entero, un complejo de movimientos en el cual las dos componentes se superan y preservan siempre.

El tratamiento detallado de estos problemas es propio de la ética. Aquí no podíamos sino indicar brevemente los principios más generales, con objeto de que en los siguientes análisis de la vida cotidiana —que tampoco aspiran a agotar el tema— se eviten todos los equívocos fetichizadores. Partiremos, por de pronto, de los hechos fundamentales de la vida cotidiana. Pensemos en el trabajo y el lenguaje. Todo trabajo, incluso el más primitivo, contiene una serie

de generalizaciones que aluden a más allá de la inmediatez privada, y ello tanto más resueltamente cuanto más evolucionado está el trabajo. Esta idea se encuentra ya materialmente en la economía clásica inglesa; el joven Hegel le ha dado una clara formulación filosófica al hablar del papel de la herramienta en la vida humana, de su función trasformadora de la estructura del sujeto: «con esto su trabajo deja de ser una cosa singular; en la herramienta la subjetividad del trabajo se alza hasta una generalidad; todo el mundo puede imitarlo y trabajar del mismo modo; en este sentido es la regla permanente del trabajo».[1] Esta determinación, desarrollada luego por Hegel hasta sus últimas consecuencias, recibe su lugar adecuado en el sistema de las actividades humanas por obra de Marx y Engels. Lo importante para nosotros en este contexto es que una actividad tan elemental como el trabajo, tan propia del ser del hombre como tal, arranque ya al hombre en ciertas direcciones de su privaticidad innata, por obra de la dialéctica inmanente que estatuye entre el sujeto y el objeto, y le obligue —sin consciencia al principio, y luego, por lo común, con falsa consciencia— a generalizarse, a intervenir activamente en las operaciones por las cuales los hombres constituyen objetiva y prácticamente, con independencia de la consciencia, pero de un modo en principio vivenciable y cognoscible por ésta, las sociedades, las naciones, la humanidad.

Así muestra el trabajo desde el primer momento cabeza de Jano: es un elemento obvio de la vida humana, acompañado por emociones elementales de todas clases que se suceden las unas a las otras con sus consecuencias; y, al mismo tiempo, algo inverosímil, un «milagro» que irrumpe «desde fuera» en la vida corriente y la trasforma del modo más sorprendente y avasallador. El primer polo de esa tensión de contrarios puede documentarse con millones de ejemplos de la experiencia más modestamente cotidiana; el segundo no es sólo uno de los fundamentos capitales de la imagen mágica del mundo, ni se limita a vivir en la leyenda prometeica, en la del demiurgo y en otros innumerables mitos, sino que aparece también en plena civilización, aunque sin duda con formas muy diversas. Desde las viejas destrucciones de máquinas hasta los «filósofos» más recientes que ven en el desarrollo de la ciencia y de la técnica

1. HEGEL, *System der Sittlichkeit* [Sistema de la eticidad]. *Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie* [Escritos de política y filosofía del derecho], Leipzig 1923, pág. 428.

una sublevación contra la cultura y la *humanitas*, estas mitificaciones de la relación del hombre con su propio trabajo siguen vivas hasta el día de hoy. (El estudio de las verdaderas causas, que cambian frecuentemente en el curso de la historia, pero se reducen en última instancia a las contradicciones entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción, no es cosa de estas consideraciones, para las cuales basta con asentar la presencia de dichas contradicciones.)

La situación se configura muy análogamente si se piensa en otro fenómeno elemental de la vida cotidiana, el lenguaje. También éste es un elemento imprescindible de la vida humana, espontáneo en su acción, un momento ineliminable del ser-hombre, y aparece también, aun sin poderse separar de dicha función, como un poder trascendente que rebasa al hombre. Y tampoco en este caso será necesario documentar el primer momento de esa contradictoria factualidad del lenguaje. El segundo aparece ya con toda claridad en el período mágico, como efecto mágico de la nominación, etc.; pero sus ecos pueden percibirse a niveles evolutivos muy posteriores. Todavía en el siglo XVIII la mayoría de los filósofos pensaban que el origen del lenguaje había sido una revelación divina. Estas tendencias se debilitan en la civilización, y ni siquiera esos restos toman formas tan drásticas como las que hemos podido observar en el caso del fenómeno del trabajo; ello se debe a que las trasformaciones que tienen lugar en el ámbito del trabajo no penetran en las cuestiones vitales de la cotidianidad tan profundamente como suelen hacerlo las trasformaciones correspondientes del trabajo. Esa debilitación de tendencias anteriormente tan poderosas no significa en modo alguno la plena desaparición del polo. La aclaración inesperada de un fenómeno por una palabra acertada, por una formulación eficaz, puede desencadenar también hoy efectos traumatizadores, aun dejando conscientemente de lado los problemas del lenguaje poético.

Nos es imposible aquí estudiar esa dialéctica contradictoriedad de la vida cotidiana, ni siquiera en los principales ámbitos de la práctica humana. Para delinear claramente esa estructura nos limitaremos a eludir a determinadas propiedades de lo agradable. A primera vista se tiene la impresión de que lo agradable y sus contrarios reales deben contraponerse de modo rígido. Visto psicológico-subjetivamente, cada hombre decide, con soberanía ilimitada, acerca de si reconoce algo como agradable o va a intentar alejarlo, por

desagradable, de su ambiente vital. (Hemos visto que esa relación subjetiva subsiste a pesar de que pueda mostrarse, con objetividad exenta de duda, que ese acto «soberano» está determinado socialmente.) Pero, contempladas las cosas más de cerca, esa apariencia resulta engañosa. No hay vida cotidiana alguna en la cual no se den acontecimientos sólo describibles como negativos, problemáticos, contradictorios y hasta trágicos, y que, sin embargo, son objetivamente ineliminables del desarrollo del sujeto de que se trate y, además, constituyen para éste elementos vitales tan importantes que él mismo se negaría a eliminarlos de su vida aunque ello fuera posible. Es evidente sin más que las colisiones, crisis, etc., que así se producen, no pueden resolverse y superarse en cada caso sino mediante una elevación del sujeto por encima de su singularidad privada inmediata, e incluso que sin esa elevación aquellos conflictos no son siquiera soportables. Desde nuestro punto de vista no tiene la menor importancia el que esa asimilación de hechos negativos de la vida como momentos positivos en el despliegue de la individualidad haya tenido como primer fundamento un comportamiento ético consciente o una reacción espontánea a los hechos mismos. En cualquier caso, éstos se convierten en posesión de la personalidad privada, y el modo como siguen viviendo en ésta no rebasa muchas veces las emociones de lo agradable. No es propio de este lugar un análisis de esos fenómenos, sumamente varios y complicados. Por eso no nos hemos referido a ellos sino porque manifiestan también que la dialéctica de la singularidad privada y de su rebasamiento subjetivo es un hecho básico de la vida cotidiana.

Con todo eso no pretendemos sino mostrar que la polaridad de lo privado y su rebasamiento es un hecho de la vida cotidiana registrable en todas partes. Es perfectamente comprensible que en los estudios iniciales de la evolución de la humanidad todo lo que pareciera rebasar la singularidad privada inmediata quedara inserto en un «sistema» de conexiones mágicas. El paso de la magia a la religión no ha debilitado la intervención de lo trascendente en la explicación de todos los fenómenos que no se reducen a la singularidad privada, sino que, por el contrario, la ha reforzado intensiva y extensivamente. La desaparición de la nivelación y la homogeneización mágicas de todos los fenómenos de la vida, la división de éstos en fenómenos cismundanos o creados y fenómenos trascendentes inserta en un sistema teológico la contradicción, propia de la cotidianidad, entre la singularidad y la tendencia a las generalizaciones

específicas. La singularidad, lo privado, aparece como principio de lo meramente terreno, de lo propio de la criatura; las tendencias generalizadoras se subordinan a la trascendencia religiosa, y su rebasamiento de la singularidad se interpreta como referencia a la divinidad de la religión de que se trate; esto es: se convierte en expresión del bien o del mal, según que se inserte o no en el sistema de que se trate. (Caso de los espléndidos vicios de los paganos, en el pensamiento de San Agustín.) En el último capítulo hablaremos con detalle de los problemas concretos que resultan de esto para lo estético; aquí nos bastará con registrar que, comparado con el único ser verdaderamente divino, es natural que el modo apariencial de lo singular en la vida cotidiana se rebaje al nivel indicado por la idea de criatura. Esa degradación no significa necesariamente su identificación con el mal, aunque la historia de las religiones conoce bastantes casos en los que la idea de que una ascesis consecuente es el único camino conducente a Dios, acarrea también tales condenas extremas. Y, en todo caso, esa misma historia muestra que las concepciones que atribuyen a las fuerzas propias del hombre un papel positivo y sustantivo en la consecución de la salvación se han condenado frecuentemente como heréticas (pelagianismo). Pero aunque toda la esfera de lo singular y privado resulte indiferente, neutra, desde el punto de vista de la salvación, como una especie de *adiaphoron*, es inevitable en ella cierta diferenciación. Y, por otra parte, las formas del rebasamiento humano de la singularidad privada (la ciencia, el arte, la ética) no pueden ser auténticamente reconocidas en ese marco más que como caminos hacia la divinidad. De no ser así, tienen que rechazarse como soberbia de la criatura, o bien sumirse, junto con todo lo que llamamos cotidiano o privado, en el ámbito de lo meramente terrenal, para ser tratadas como entidades indiferentes (en el mejor de los casos). Por obra de esa trascendencia referida a Dios se produce así un ámbito de la criatura en el cual los problemas que nos ocupan tienen que aparecer por fuerza como sin importancia, a lo sumo como secundarios. Si el hombre ha sido creado por Dios y sus facultades superiores existen para posibilitarle un ascenso a la divinidad, la existencia física, antropológica y social del hombre deja de constituir el fundamento de sus logros más altos y se reduce a ser —en el mejor de los casos— un campo de batalla para los poderes del bien y del mal, cuando no una mera encarnación de este último.

Para todo aquel que no se encuentra sumido en una religión po-

sitiva, lo que acabamos de decir no es más que una interpretación, y no el fenómeno mismo que nos importa. Se trata, ciertamente, de una interpretación cuyos efectos históricos han irradiado y siguen irradiando de un modo tan amplio, tan universal, que resultan muy capaces de oscurecer el fenómeno mismo. Pensemos en las diversas formas de regulación de la actividad humana. Es obvio que en el período mágico todo mandamiento y toda prohibición han recibido de esta esfera su fundamento, su explicación y su sanción (tabú). Y cuando, tras la disolución del comunismo primitivo, aparecieron formas de regulación como el estado y el derecho, la moralidad y la ética, fue al principio inevitable que estas nuevas formas no pudieran presentarse sino como elementos de la vida religiosamente regulada, como elementos de la sistematización teológica de la vida. El hecho de que ese «al principio» represente siglos y hasta milenios no altera en nada esencial la verdad de la afirmación de que los sistemas y normas de regulación de la acción humana han tenido que irse secularizando progresivamente, y que su fundamento teorético y práctico se ha ido buscando y hallando cada vez más resueltamente en el hombre como ser social. Esta tendencia empieza a formarse ya en la Antigüedad griega; por diversas que sean las motivaciones prescritas a los distintos pensadores y escuelas por la evolución histórico-social, no hay duda de que desde este punto de vista se tiene una línea claramente ascendente desde los presocráticos, pasando por los sofistas y Sócrates, hasta Aristóteles. En su teoría ética del «término medio», de la proporción adecuada de los afectos como base de la ética, Aristóteles ha recogido con coherencia el postulado protagórico de que el hombre es la medida de todas las cosas (de todas las actividades humanas). No podemos dedicarnos aquí a estudiar esa evolución, ese paso de la ética a lo terreno, cismundano, ni los logros de Epicuro y Spinoza, de los materialistas franceses y de Goethe (por no hablar ya de Marx, de Engels y Lenin.)

Consideramos esta cuestión sólo desde el punto de vista de nuestro problema, la dialéctica de la singularidad y su rebasamiento en la vida de los hombres. Esta dialéctica se presenta con diversas formas según el pensador que la construye. Pero siempre se expresa el hecho, básico para toda moralidad y para toda ética, de que el comportamiento propiamente ético es un resuelto rebasamiento de la inmediata singularidad privada del hombre cotidiano. Ese rebasamiento puede recibir una forma semimitológica, como la del dai-

mon socrático (que es un fenómeno de transición entre las dos tendencias principales de la ética), y puede aparecer también como figura simplemente humana, aunque rebasadora de la espontaneidad de la cotidianidad, al modo del ideal epicúreo del sabio, o puede ser el resultado de una tarea educativa, como en los *Años de aprendizaje de Guillermo Meister*; pero siempre se refleja en esa dialéctica la contradictoriedad básica de la vida cotidiana que constituye precisamente el objeto de nuestro presente interés. Así se produce una contradicción irreconciliable entre tales concepciones de la vida, las reacciones anímicas a sus exigencias y el tipo religioso de explicación de la dualidad supuestamente insalvable que domina esa situación. Es claro que esa contraposición no es sin más la que existe entre la concepción filosófica de la ética y su concepción religiosa. La estructura trascendente de la concepción del mundo y del hombre penetra la mayor parte de la ética idealista; puede decirse que, a diferencia de la línea histórica antes apuntada, la ética idealista se encuentra desde este punto de vista en el terreno de la religión, desde Platón hasta Kant. La afirmación, ciertamente, no debe tomarse al pie de la letra. Kant se propone fundamentar la ética como entidad plenamente autónoma, y la religión se limita a dar, en la forma de los «postulados de la razón práctica», la perspectiva última de una consumación real. Sin poder entrar aquí en las complicadas cuestiones metodológicas —que además son muy distintas en cada sistema—, es lícito afirmar que, al contraponer rígidamente, con exclusión de toda transición y toda mediación, el sujeto de la ética, el «homo nóumenon», al de la vida común, el «homo phaenomenon», Kant ha traspuesto la trascendencia religiosa al lenguaje filosófico exactamente igual en el fondo, aunque con formas diversas, que Platón con su mundo ideal y su doctrina del eros. La vieja controversia acerca de si un ateo puede conseguir perfección ética, de si una sociedad de ateos es capaz de realizar la eticidad, cuestión que reaparece constantemente, desde los procesos atenienses por *asebeia* hasta nuestros días, gira, filosóficamente vista, en torno al problema de si todo ascenso del sujeto humano por encima de su singularidad privada puede realizarse con las propias fuerzas inmanentes del hombre o necesita al menos ayuda de «arriba», o una predisposición trascendente en el hombre, etc.

Es claro que esa contradicción de la vida cotidiana interviene también en el comportamiento desantropomorfizador respecto de la realidad, en la evolución ascendente que va del trabajo a la ciencia,

y también es claro que sus formas de manifestación son cualitativamente diversas de las aquí tratadas. Pero no nos interesa una consideración más precisa de estas formas, pues los análisis que preceden han mostrado ya claramente que la contradictoriedad cotidiana entre la singularidad privada del hombre y su rebasamiento de ella en las diversas objetivaciones superiores producidas por la evolución social toma formas objetiva y subjetivamente diversísimas. El estudio del reflejo científico de la realidad no aporta en esto ningún motivo nuevo, aunque sus peculiaridades producen sin duda matices interesantes. La religión (por no hablar ya de la magia) se diferencia objetivamente de todas las demás objetivaciones por el hecho de que resuelve siempre esa contradicción apelando a un poder trascendente. La trascendencia sigue siendo decisiva en última instancia incluso cuando las formas aparienciales de la religión aparecen empapadas de factores terrenales e inmanentes, como en la «ascética cismundana» del protestantismo puritano, tan subrayada por Max Weber; pues esa ascética misma sería absurda, desde un punto de vista religioso, sin una fe trascendente en la predestinación extraterrena más extrema. La situación de la ética y la ciencia es completamente diversa. La conexión y la consistencia de contenido y estructurales de ambas es sin duda de carácter terrenal e inmanente. Eso desde el punto de vista objetivo. Pero en el curso de la evolución histórico-social se introducen en ellas —subjetivamente, pero siempre a consecuencia de alguna necesidad social— momentos trascendentes, y sus hechos, en sí y objetivamente inmanentes, se interpretan en el sentido de la trascendencia. Aquí no podemos entrar ni mínimamente en el estudio de las luchas que eso suscita y de la deformación resultante de la estructura orgánica de la ciencia y de la ética.

Todas nuestras consideraciones han mostrado que el arte pertenece objetivamente a este grupo. También hemos visto ocasionalmente que siempre ha habido tendencias subjetivas a dar a la dialéctica del comportamiento artístico un tinte trascendente; estudiaremos los aspectos de principio de esta cuestión en el último capítulo. Aquí bastará con recapitular brevemente cosas ya expuestas, contemplándolas desde el punto de vista de nuestro presente problema. Cuando vimos la esencia del arte en el enfrentamiento de un «mundo» ofrecido al hombre mediante la evocación de vivencias, mostramos las diversas soluciones a la contradicción entre la singularidad privada y su rebasamiento, y precisamente y sólo las

soluciones en las cuales el último movimiento, el de rebasamiento, es obra exclusiva de las fuerzas inmanentes del complejo forma-contenido dado, hasta el punto de que no puede ni debe apelarse a ninguna fuerza externa (y aun menos trascendente), so pena de destrozar el tipo de positividad que posibilita tales formaciones. A causa de esta estricta inmanencia, toda auténtica obra de arte tiene un carácter que podría calificarse de «natural»; existe, y su existencia, su ser-así, se «prueba» a sí mismo, no traiciona inmediatamente génesis alguna. Pero la contradicción básica que aquí nos interesa está también contenida en la misma estructura evocadora propia de las auténticas obras de arte; pues precisamente esa «espontaneidad», esa existencia «natural» tiene al mismo tiempo, e inseparablemente, un matiz de inverosimilitud, una punta milagrosa. Es simultáneamente sangre de la vida cotidiana y una formación separada de esa vida por un abismo insalvable. La observación de Lenin a propósito de la *Appasionata* de Beethoven, cuando habla de los hombres «que viven en puercas chozas y son capaces de crear esa hermosura»,[1] describe claramente los polos de esa escala.

Mas, para comprender la peculiaridad de la superación de esa contradicción hay que ir más allá de ese aspecto tan general de las auténticas obras de arte; el análisis más detallado de las principales categorías del reflejo remitirá de nuevo a él inevitablemente. Baste con recordar el caso de lo típico. En toda conformación realmente típica alienta la contradicción que estamos estudiando, sin la cual no se podría llegar siquiera a la idea concreta de lo típico, por no hablar ya de su realización. Pues todo intento de tipicidad que no se funde en singularidad privada, que no levante a su propia altura determinados momentos de ella, será una mera abstracción de lo humano que vacilará entre lo inteligible y lo vivenciable, y será demasiado impreciso para lo primero y demasiado indeterminado para lo segundo. La permanencia en la singularidad privada, aunque sea con la mayor perfección técnico-artística, es mero naturalismo, no arte auténtico; esto es demasiado conocido para necesitar discusión alguna. La particularidad como categoría central de lo estético —cuyo modo apariencial más acusado es lo típico— indica ya, aun sin atender más que a lo posicional, la indicada unificación de las contradicciones. Pero la clase de síntesis realizada en lo típico, la colaboración integral de potencias radicalmente contrapuestas, nos

1. *Apud* Gorki, Recuerdos, *cit.*, pág. 246.

remite de nuevo a nuestro punto de partida: lo singular, que se supera estéticamente en la particularidad, es en el caso de lo típico precisamente lo singular-privado, y la superación produce una unidad con lo humano (que también aquí aparece en la forma de la particularidad) en la cual la singularidad privada se une inseparablemente con ese elemento humano específico, y la tensión polar se convierte en principio vivificador de lo típico.

Eso no es más que un ejemplo divulgador e ilustrador de la estructura básica de lo estético. El papel organizador central que desempeña la particularidad en este campo hace que toda relación de generalización, tan susceptible de caer en una trivial supresión de la singularidad, cobre aquella vitalidad cargada de tensiones, y, por otra parte, que la captación de lo singular no se quede en ello para reflejarlo sólo como tal. Esta función de la particularidad se revela en la regulación del postulado que exige la totalidad de las determinaciones decisivas para cada género y cada obra de arte. Como éstas no se desarrollan nunca según los principios intelectuales de una totalidad por generalización, sino que siempre cobran forma, según el género y según las obras, de un modo concreto y único —aunque conservando su corrección como determinaciones generalizadoras—, poseen siempre por naturaleza un «resto terrenal» de la singularidad superada y preservada en la superación. Pero ese «resto terrenal» no es «penoso de soportar» más que para las concepciones platonizantes del arte, sino que es, por el contrario, el humus fecundo que presta a los momentos más íntimos y generalizadores una potente vitalidad. Esta duplicidad interna de lo particular, en la cual la contradicción que estamos estudiando resulta ser una fuerza motora decisiva, caracteriza de modo natural todos los modos de manifestación de las determinaciones fundamentales de cada obra. Ya el hecho de que el todo y todas sus partes tengan que cobrar forma —como tantas veces hemos dicho— de un modo sensible y significativo alude al problema de la singularidad superada, pues ninguna objetividad sensiblemente dada es posible sino sobre la base de la singularidad, y ésta tiene que quedar preservada en la generalización sensible, como figura manifiesta, en un grado u otro, para que no se destruya estéticamente la inmediatez sensible del todo y de sus partes. Pero incluso cuando contemplamos la formación estética desde el punto de vista de una generalización superior —por ejemplo, considerando que toda obra de arte auténtica incluye orgánicamente en su sistema cerrado de efectos el mo-

mento histórico de su génesis—, hemos de comprobar que un hic et nunc histórico-social, por artística y hasta poéticamente que se haya configurado, es inimaginable sin alguna participación —superada— de lo singular.

Es perfectamente comprensible que esa estructura resulte decisiva también para la génesis y el efecto de las obras de arte, con una determinación objetiva. Sabemos que lo que hemos llamado la mundalidad de la obra de arte presta, por una parte, a un reflejo de la realidad el carácter de algo existente, pero, por otra parte, la existencia de una mímesis así conseguida no puede ser nunca la de un simple Ente-en-sí al que pueda acercarse el hombre desde un punto de vista subjetivo cualquiera; el ser específico de la obra contiene en sí el aspecto de la propia perceptibilidad y vivencialidad, y según ese aspecto ha contemplado ya objetivamente, ordenado y conformado los objetos, las relaciones, etc., que se presentan en ella. También esta peculiaridad de la mímesis estética nos es ya conocida. Lo único que interesa ahora es comprender que tanto según el aspecto que subyace objetivamente a la estructura objetiva de la obra cuanto según el que determina la relación activa del proceso creador y la receptiva del contemplador, el proceso de superación de la singularidad privada para llegar a lo específico está siempre dado y contenido. Hemos descrito ya esos procesos. El aspecto ordenador de la obra muestra del modo más claro el camino que lleva de lo singular o privado a lo específico individualizado y concretado. Pues el punto de partida hacia la consecución de ese aspecto tiene que poseer necesariamente cierto carácter personal y singular, puesto que es casi sin excepción obra de una vivencia individual; su consecución y su desarrollo estéticos son, en cambio, siempre un proceso de purificación de los elementos exclusivamente arraigados en esa singularidad. Pero esto no ocure en modo alguno en el sentido de una simple generalización que arrojara la formación fuera de la esfera de la vivencialidad evocadora; por el contrario (y esto precisamente diferencia el reflejo estético del científico), se produce una búsqueda de la abstracción sensible, manifiesta, que elimina lo meramente singular, o lo trasforma al menos, para conseguir una forma concreta en la cual lo específico aparece como existencia inmediatamente humana. En la segunda parte de esta obra hay que mostrar cómo este proceso depurador de la subjetividad creadora —y con él y por él el proceso purificador de la obra— constituye un momento decisivo del proceso creador mismo. La obra así nacida concentra en

forma todas esas aspiraciones, y por eso puede desencadenar el efecto catártico por el cual lo singular y lo privado, superado hasta hacerse específico y convertido en centro de las irradiaciones evocadoras, provoca en el receptor la vivencia que conmueve su emotividad; una realidad en la cual este aspecto es la dominante ordenadora y que, sin embargo, y por ello mismo, es la única realidad adecuada al hombre, es diversa, distinta, nueva, más individual y, al mismo tiempo, más abarcante, más llena de mundo.

Vemos, pues, lo íntima, inseparablemente unida que está la estructura de la obra auténtica, como «mundo», con la superación de la singularidad particular y, por tanto, con la elevación por encima de la vida cotidiana. Pero sería unilateral, sería describir inadecuadamente la redondez (la mundalidad) de la auténtica obra de arte y de su efecto, el imponer como característica única ese momento, la superación de la cotidianidad y su singularidad privada. Para aclarar nuestro problema era necesario empezar por subrayar la importancia de este motivo; pero recordaremos que al empezar estas consideraciones hemos descrito el dúplice carácter de la obra, su obviedad y su efecto de inverosimilitud milagrosa. Para recoger ahora la verdad completa de esa unidad real hay que iluminar también la importancia de la otra componente. Esto es muy importante porque sólo así se concede el lugar que le corresponde al carácter terreno y antropomorfizador, orientado a la inmanencia del centro humano, que es propio del reflejo estético. Pues precisamente en el terreno estético, lo humano específico, lo propio del género humano, no puede nunca entenderse como contraposición contradictoria con el hombre singular privado. Lo humano específico nace de los dispersos hombres singulares, de sus ocupaciones sólo parcialmente unitarias: es su resultante, siempre modificada por sus nuevas actividades, no una sustancia fijada de una vez para siempre, ni un nivel fijo que poseyera una existencia propia con plena independencia metafísica de aquellos individuos y de sus singulares actividades. No toda particularidad es capaz de constituir un elemento esencial de lo humano específico, pero el hombre individual puesto en la cotidianidad, impulsado por las necesidades de la vida, tiene que rebasar siempre su esfera privada, y sólo así —aunque sin proponérselo— consigue enriquecer la imagen de la humanidad con algún rasgo nuevo; pero eso no refuta, sino que confirma la descrita relación entre la especie y el individuo, entre lo humano y lo privado. La mundalidad de las obras de arte auténticas se manifiesta precisa-

mente en que —de modos diversos según las artes— refleja ese proceso y sus resultados.

Si añadimos a lo que acabamos de decir nuestra anterior observación de que en la vivencia de lo agradable la vitalidad innata de cada individuo humano consigue una satisfacción instantánea, se hará posible fijar conceptualmente la relación de lo agradable con lo estético. Resulta entonces que la mundalidad de las auténticas obras de arte —cuyo correlato subjetivo es el rebasamiento de la propia singularidad privada por los comportamientos creador y receptivo del hombre— suministra el único criterio para establecer con seguridad una distribución entre lo estético y lo agradable. Esa distinción, esa frontera, es, vista abstractamente, tan clara o tan confusa como pueda serlo aquel rebasamiento en la vida misma, pues la identidad del hombre consigo mismo se preserva en la autosuperación de su singularidad privada. Pero la esfera del arte se diferencia cualitativamente de la de la vida en que esa superación se redondea en la obra hasta dar una formación estética, un «mundo» en el cual las determinaciones surgidas por el rebasamiento de la singularidad privada se sistematizan y eternizan de un modo sensible, manifiesto y significativo. Esto acarrea también diferencias respecto de la vida en los correspondientes comportamientos subjetivos respecto de la obra; hemos estudiado esas diferencias bajo el rótulo de transformación del hombre entero en el hombre enteramente tomado por la obra de arte, pero sólo podremos analizarlas sistemática y detalladamente en la segunda parte de esta obra. Así pues lo estético, en cuanto forma determinada de superación de lo agradable, difiere cualitativamente de este último; sus categorías decisivas no pueden aparecer en lo agradable. Pero esa contraposición, esa tajante delimitación, no debe cortar los hilos que los vinculan: lo agradable —que abarca un campo más amplio que el de lo estético— es uno de sus fundamentos vitales. No es exagerado decir que si la naturaleza de los hombres no fuera como es tal que lo agradable desempeña un papel importante y hasta imprescindible —vital y socialmente— en su vida, tal vez no hubiera nacido nunca el arte. La habituación a reaccionar positiva o negativamente a determinados fenómenos de la vida dentro del marco de lo agradable es un elemento decisivo de la génesis de todo arte, y no sólo en el sentido de una superación de la multiplicidad desordenada de las vivencias de la cotidianidad, sino también en el de la producción de la tarea social que influye —para bien o para mal— en el desarrollo

de un arte. Esta afirmación sería, empero, sólo una verdad a medias y, por tanto, también una falsedad, si no añadiéramos en seguida lo siguiente: si la vida interior de los hombres, su reacción al entorno, a sus relaciones con los demás hombres, etc., fuera tal que esa masa vivencial se quedara objetivamente dentro de los polos agradable-desagradable, tampoco habría nacido el arte (aunque subjetivamente muchos hombres creen que tal es la situación).

La difuminación de los límites entre lo agradable y lo estético arraiga pues en la cosa misma, en la vida. Pese a ello, los límites existen, y con una claridad sustraída a toda duda, a saber: en las obras de arte mismas y en las reacciones adecuadas a ellas. Sólo, naturalmente, cuando, como hacemos aquí, se busca y se encuentra en la mundalidad el criterio último decisivo de lo auténticamente estético. Hemos estudiado detalladamente esa naturaleza, esa estructura de las obras de arte, desde los más diversos puntos de vista, al tratar la peculiaridad de la mímesis estética. Ahora, presuponiendo como firme fundamento los resultados de la anterior exposición, nos interesa distinguir conceptualmente con precisión lo agradable de lo estético. Ni el contenido ni la forma, considerados en sí mismos, pueden suministrar los principios de la distinción. Por lo que hace al contenido, nos remitimos a nuestra anterior cita de la estética hegeliana, en la que Hegel lamenta que el contenido más sublime pueda convertirse en objeto de la vivencia de lo agradable. Prescindiendo de la tendencia idealista, y hasta espiritualista, presente en esas frases de Hegel, el filósofo tendría perfectamente razón si estuviera contemplando el carácter universal de lo agradable desde el punto de vista del contenido. Éste es realmente un hecho de la vida, así como de su reflejo estético (y pseudoestético). Si nos atenemos a los fenómenos de la vida, basta con aludir a los juegos circenses o a las corridas de toros, etc., para apreciar la verdad de esa tesis. En el terreno del reflejo, las novelas y las películas policíacas, los *comics*, etc., muestran que no hay límites de contenido que puedan ponerse a lo que en determinados períodos determinadas capas sociales van a considerar agradable. Igualmente imposible es trazar ese límite desde el punto de vista de la forma. No hace falta siquiera aludir a la independización y la sobrestimación acrítica de la técnica por los neopositivistas. En un terreno nuevo del arte, el del cine, puede percibirse del modo más fácil el hecho de que muchas veces los productos de menos valor se encuentran técnicamente por encima

de producciones proyectadas de modo realmente artístico. Pero tampoco en las artes tradicionales son escasos los ejemplos de novelas, dramas, cuadros, etc., total o parcialmente desprovistos de valor estético, que superan en cambio «técnicamente» a obras auténticas y profundas. Como es natural, en esas últimas observaciones nos hemos movido por el terreno de los prejuicios neopositivistas. Pero incluso abandonando ese nivel estéticamente inadmisible y atendiendo a los problemas formales, nos encontraremos siempre con que soluciones formales sumamente correctas, y hasta audaces y originales, no garantizan aún la presencia de obras de arte reales. Hay que subrayar aquí ambos extremos, aunque hoy día muchos admitirían esa afirmación referida a Geibel o a Heyse, pero la rechazarían enérgicamente tratándose de Beckett o de Ionesco. Esto es comprensible, porque todo período y toda corriente artística tiende a confundir la singularidad limitada más actual con lo verdaderamente específico, y hace falta una cierta distancia temporal para que sectores amplios de población puedan distinguir entre una cosa y otra, y entre los meros experimentos formales y las obras de arte auténticas. Pero no es necesario insistir en los tipos antes indicados: baste con recordar que muchos necesitaron una apreciable distancia en el tiempo para separar a Gerhart Hauptmann de la legión de «naturalistas consecuentes».

Con todo esto nuestro problema se amplía y se profundiza. En otros contextos hemos rozado ya el problema de la literatura artística y las meras «letras», y al hablar de la música notamos que está produciéndose cada vez más algo que no tiene nada que ver con la música como arte y que se limita a satisfacer la necesidad de emociones agradables con la ayuda de la técnica musical, y a veces mediante la agrupación hábil de elementos formales refinados, sin entrar siquiera en el ámbito del arte musical. En todo eso se manifiesta la omnipotencia de lo agradable en la vida cotidiana: antes observamos sus efectos fuera de lo artístico; ahora podemos comprobar que, partiendo de ellos, se producen objetivaciones que, por su forma apariencial, parecen artísticas, penetran en el terreno del arte y rebasan con mucho cuantitativamente la producción artística. Ésta es la razón por la cual, para dar toda su importancia a los fenómenos en cuestión, tenemos que volver a la anterior concepción generalizada de lo agradable, para percibirlo no sólo en su modo trivial y convencional de manifestación, sino también en el modo de la exclusividad, de lo esotérico, de la vanguardia. Las dos

formas de acción de lo agradable, por polarmente que se presenten en lo inmediato —como polos de un mismo fenómeno—, van íntimamente juntas, y es un problema del materialismo histórico el explicar por qué en un determinado período, en determinadas capas sociales, etc., prevalece uno u otro polo. Esta polarización de lo singular privado es interesante para nuestra problemática porque al rebajarse los medios de expresión artísticos hasta lo periodístico y no artístico, lo trivial, el producto de entretenimiento, etc., se tiene una convergencia con la singularidad privada naturalmente dada, mientras que en el otro polo se tiene la deformación de ésta, socialmente determinada. El punto de partida puede ser en muchos casos el odio a la singularidad normal, su desprecio, el intento de condenarla. Pero como el reflejo y la crítica de la sociedad contenidos objetivamente en ello —de un modo a menudo inconsciente y hasta con tendencia a la inconsciencia— no son capaces de levantarse por encima del destino clasista, nacional, etc., hasta la universalidad concreta de lo específico, ni de tender por lo menos claramente a ello, la singularidad privada se mantiene sin superar, aunque afectada por un deformador estigma de la abstracción. Esta abstracción no procede en última instancia de las intenciones subjetivas del productor, sino de la estructura social, como deformación de la humanidad, razón por la cual aparece en la «voluntad artística» como tendencia a «sustituir la tipicidad concreta por una singularidad abstracta».[1]

Si, partiendo ahora de los puntos de vista recién logrados, nos disponemos a distinguir, en el seno del mundo de las obras de arte, lo estético de lo agradable en el más amplio sentido, en el sentido de ramificación importante de lo pseudoestético, hemos de aclarar previamente que el terreno en el cual esas distinciones tienen que realizarse estéticamente es mucho más amplio que el complejo problemático aquí considerado. La contraposición entre lo artísticamente logrado y lo malogrado o lo problemático no es —sobre todo en el último caso— ninguna delimitación entre la esfera estética y tendencias o formaciones pseudoestéticas, sino una discusión dentro de lo estético, la cual, si se realiza de un modo correcto y consecuente, es muy apropiada para profundizar las cuestiones más propias y fundamentales de la estética. En cambio, el contraste que

1. G. LUKÁCS, *Gegen den missverstandenen Realismus* [Contra el realismo malentendido], Hamburg 1958, pág. 45.

nos proponemos estudiar es una delimitación en el sentido estricto de la palabra. Esto se refiere también a las categorías de formaciones atribuidas a lo que puede llamarse «las letras», para diferenciarlo de la literatura como arte (poesía), formaciones en las cuales parecen activas todas las categorías de la estética en su función de fuerzas dadoras de forma, aunque por su esencia se diferencian grandemente de lo estético, del camino grande emprendido por el arte desde el primer momento. Entre una cosa y otra hay una proximidad grande y no del todo engañosa, pero precisamente por eso hay también una separación radical respecto de las cuestiones decisivas de la estética. En la práctica esa clara frontera no parece darse, pues uno se encuentra con gran número de autores que, por una parte de su obra, pertenecen a la literatura artística más auténtica, mientras que por otra se encuentran al nivel de las «bellas letras». Al eludir antes a esta cuestión nos hemos remitido al caso de escritores como Theodor Fontane, Joseph Conrad, Sinclair Lewis. Si consideramos obras de autores como éstos desde el punto de vista de nuestra presente problemática, apreciaremos en seguida que ni la riqueza ni el interés del contenido, ni la maestría de la prosa suministra los criterios adecuados para afirmar que *Lord Jim*, por ejemplo, o *Effi Briest*, pertenecen al arte, mientras que muchas otras obras de esos mismos autores son «meras literatura». Hay siempre algo sutilmente inserto en la disposición de la acción y en la de los caracteres, que en un caso posibilita el ascenso al arte auténtico y en otros casos lo impide.[1] Tampoco aquí es posible acuñar criterios formalistas. No son «defectos» de la caracterización los que establecen la distinción, pues las obras no-artísticas de estos autores abundan a menudo en figuras interesantes y avasalladoras, muestran frecuentemente finuras psicológicas muy apreciables; ni se trata tampoco simplemente de efectos en la conducción de la acción, pues ésta es en esas obras a menudo hábil, seductora, capaz de agotar todas sus posibilidades, etc. Lo único que diferencia la gran literatura artística de las meras «letras» es la plenitud interna del contenido, la trasposición de la singularidad vivamente captada a la figura concreta de lo específicamente humano y de sus destinos. Y lo mismo ocurre en las demás artes.*

1. Por lo que hace a Fontane he intentado aclarar esta situación mediante análisis detallados. Cfr. mi ensayo «Der alte Fontane» [El viejo Fontane] en *Werke* [Obras], vol. VII, *Zwei Jahrhunderte deutscher Literatur* [Dos siglos de literatura alemana].

* La distinción entre niveles de producción literaria, cuyas denomina-

No se crea que con eso hemos desembocado en la renovación de un «je ne sais quoi» agnóstico en estética. Un análisis formal verdadero de esas obras —análisis que deberá siempre concebir la forma como propia de un contenido determinado— puede precisar con suma exactitud en cada caso singular si una obra concreta pertenece a la poesía superior o sólo a una «mera literatura» muy lograda. Pero precisamente por eso ningún análisis veraz —lo sepa o no— puede pasar por alto el criterio decisivo en este punto, la distinción, en el sentido de la estética, entre la superación total de la singularidad privada en lo específico y la conservación de esa privaticidad como tal, por su inmersión espontánea en un contexto que impida aquella superación. Si no se da con esa forma de superación de lo privado, es imposible la auténtica generalización estética de las figuras, las situaciones, los destinos, y la obra se queda —considerada estéticamente— presa en detalles que no han llegado a ser necesarios, o diluida en abstracciones que pueden reflejar en sí mismas verdades parciales de la vida, pero no levantar los objetos conformados a una objetividad auténticamente estética. Es empero notable, y característico de la situación aquí analizada, el que todo esto pueda faltar en una obra sin que ésta pierda la «verdad vital» de sus figuras y destinos, el interés de su ambientación, la tensión de su trama, etc. Al contrario. Todo eso puede estar presente en ella de un modo inmediatamente tan intenso como en la auténtica obra de arte; la distinción consiste «sólo» en que el efecto adecuado de la obra se tendrá a otro nivel: al nivel de lo agradable, de la singularidad privada.

Ese abismo es insalvable, pero también es indisoluble la vinculación entre ambas esferas. Del mismo modo que el arte toma en su

ciones alemanas se traducen aquí (con cierta vacilación) por «literatura artística», «literatura como arte» o «poesía», por un lado, y «letras», «bellas letras» o «mera literatura» por otro, está muy arraigada en la crítica alemana. La terminología usada por Lukács (contraponiendo «Literatur» a «Belletristik») no es la más corriente en alemán (pues en general es más frecuente encontrar la contraposición «Dichtung» [poesía], «Literatur» [literatura]). Es muy frecuente que la distinción tenga en la crítica alemana una connotación ideológica reaccionaria, que permite negar el carácter de arte, de «poesía», por ejemplo, a cualquier obra de contenido crítico o, en general, con referencia histórica real.

El fundamento de ese contenido reaccionario es la indeterminación *racional* del criterio que permitiera distinguir entre «Dichtung» y «Literatur». Lukács se esfuerza en el párrafo siguiente por salvar la aplicación del par de conceptos sin cargarse con ese punto de partida irracionalista. *T.*

génesis sus contenidos y sus medios expresivos de la vida misma, de la cotidianidad del hombre, así también vuelve siempre, al constituirse, a esa base vital. Ello ocurre en la doble forma que acabamos de describir, y este hecho es la contradicción motora de la existencia y la eficacia sociales del arte. Es una utopía emotiva de los artistas encerrados en pretensiones de exclusividad el imaginarse que sólo puede haber auténticas y grandes obras de arte. Esa pretensión es utópica incluso tratándose sólo de la producción de los más grandes artistas. También la ruta de éstos hacia la perfección pasa inevitablemente por lo problemático, lo fragmentario, lo malogrado. Pero si el arte (y no sólo algún artista determinado, aunque sea muy grande) ha de actuar como factor vivo de la sociedad humana, tiene que surgir de las necesidades inmediatas de ésta, y aunque sólo con pocas obras levante esas necesidades —alcanzándose a sí mismo como arte— a la inverosímil altura de lo humano específico, eso no prueba que tales únicas realizaciones auténticas de lo estético sean posibles de modo directo, sin mediaciones reales, ni que sea imaginable un estadio histórico-social de la humanidad en el cual puedan realizarse siempre como logros reales y totales esas profundísimas necesidades específicas de la sociedad. Hacemos estas consideraciones dejando a un lado la existencia de artistas y obras problemáticos, y nos hemos limitado hasta el momento a aludir muy brevemente al papel de lo problemático y no logrado en la obra de artistas en sí mismos nada problemáticos, sino grandes e indiscutidos. Y es que esa limitación nos permite contemplar la otra limitación, la real, la propia incluso de los talentos más poderosos y omnilaterales. Las verdaderas raíces de la contradicción así manifiesta se hunden empero en el suelo de la vida humana más profundamente aún de lo que puede apreciarse considerando aisladamente grandes personalidades. Nos parece incluso correcto decir que las colisiones aludidas no son sino un momento parcial del complejo contradictorio, mucho más amplio, que podríamos compendiar como complejo hombre-especie. «Sólo todos los hombres constituyen la humanidad», dice, como sabemos, la epístola de Wilhelm Meister. O sea: en sí mismos, según su posibilidad, no hay acción, ni decisión, ni sentimiento ni pensamiento de un individuo humano que no desemboque de un modo u otro en la especie, para ampliarla o trivializarla, enriquecerla o deformarla, elevarla o rebajarla.

Hemos rechazado siempre la concepción de la especie como sus-

tancia fija definitivamente, y la hemos entendido como resultante de la totalidad de los esfuerzos y las necesidades de los hombres. La concentración de aspiraciones y necesidades en la vida de la especie es, precisamente por eso, dúplice: por sí misma, toda moción de cada individuo pertenece a ese individuo igual que a la especie; pero la vida de la especie, su desarrollo ulterior y superior, no puede ser, por esa misma razón, una simple suma de las diversas actividades singulares. La especie, por su parte, como realidad para sí, influye ininterrumpidamente en la vida de cada individuo humano —a través, sin duda, de múltiples mediaciones—, y entra con ella en una fecunda interrelación; por eso en lugar de la sumación simple y mecánica tiene que darse una selección espontánea, un dominio de determinadas tendencias, el robustecimiento de otras y la disolución de otro grupo de ellas. Esa selección tiene lugar con espontaneidad objetiva, aunque, ciertamente, bajo la influencia permanente de la evolución histórico-social. La doctrina hegeliana y marxista según la cual los hombres hacen su propia historia —aunque no en condiciones elegidas por ellos mismos, y con resultados que discrepan considerablemente de sus intenciones— tiene aquí una confirmación plena. Para nuestro problema, eso significa ante todo una concreción de la objetividad en la obra de arte y en el comportamiento respecto de ella. Es claro que en el caso del reflejo científico de la realidad el criterio de la objetividad tiene que ser la aproximación más exacta posible de los objetos refigurados y de sus leyes al mundo que existe con independencia de la consciencia. También está claro que ese criterio se da también inevitablemente en el reflejo estético, pero sin que baste en modo alguno para tomar la decisión última o única. Ésta consiste en el hecho de que la generalización estética, el ascenso de lo singular o privado, originariamente dado, a la particularidad, no puede realizarse más que con una intención objetiva a lo específico. La pugna, antes aludida, de los artistas con los elementos problemáticos que hay en sus propias concepciones se reduce precisamente a la contradictoriedad viva y activa en este punto: el contenido de la generalización estética consiste precisamente en captar la individualidad, el ser-así de los objetos a los que hay que dar forma, de un modo tal que esos objetos —aun conservando y hasta intensificando sus modos apariencialeS de individualidades— muestren una conexión inmediata y evocadora con los momentos de la especie que se determinan como duraderos desde el punto de vista del estadio dado de la evolución

social y de sus tendencias dinámicas. Aunque una intención así es imprescindible para el creador artístico que quiera levantarse por encima del nivel del aficionado o del chapucero, sin embargo, es claro que no puede haber contenidos aprióricos, ni tampoco propios del individuo, que suministren una seguridad plena al respecto. (Y tampoco puede haber, por tanto, formas que den ese rendimiento.) Toda auténtica obra de arte presupone sin duda un conocimiento maduro de la realidad que ha de refigurar; pero desde este punto de vista hay en cada proceso creador un elemento de riesgo, de ataque *à corps perdu*.

Como la necesidad que siente una época de conocerse, conocer su pasado y su ruta desde el pasado hacia el futuro, y la necesidad de hacerse todo eso lo más manifiesto posible son necesidades amplias y profundas, resulta natural que los intentos de reflejo estético se produzcan en los diversos grupos e individuos a lo largo de caminos muy distintos, con medios muy variados, a niveles múltiples, etc. El Nuevo Testamento dice que muchos son los llamados y pocos los elegidos; si completamos esa sentencia con el añadido de que hay aún muchos más que no son siquiera llamados, conseguimos una imagen que ilustra esta constelación social. Pero hay que observar que resulta estéticamente imprescindible trazar con el mayor rigor los límites entre los no llamados, los llamados y los elegidos, y, por otra parte, que también es imprescindible reconocer, incluso desde el punto de vista de la estética, la necesidad y la justificación existenciales de ese amplísimo movimiento que no alcanza lo estético más que en excepcionales culminaciones.

Pues ya antes, apoyándonos en unas notables palabras de Goethe, hemos mostrado la conexión entre la plenitud formal estética y la profundidad y la precisión de la tarea social. Pero esa profunda fuerza tiene que realizarse inmediatamente ante todo en la amplitud del ansia de satisfacción que desencadene. No es pues casual que en la historia del arte los logros más impresionantes suelan aparecer como coronaciones de una producción masiva desencadenada por la tarea o misión social; piénsese en Shakespeare y el drama elisabethiano, en cuya historia, arrancando de ordinarias farsas o moralidades ajenas al arte y pasando por piezas hábiles, capaces de suscitar emociones agradables (en el más amplio sentido de la palabra) y por considerables artistas problemáticos, se llega a aquella realización única. Sería practicar un culto al genio y deformar las cosas, fijarse sólo en la insalvable distancia estética y ocultar las

profundas vinculaciones creadas por la común misión social. Lo que movió a Shakespeare a dar sus mayores creaciones, Hamlet o Lear, Macbeth u Otelo, puede encontrarse, con un atento conocimiento del período, en todos esos otros niveles. La historia de la literatura oscurece las conexiones verdaderas cuando se limita a buscar «influencias», a confirmarlas o a negarlas, cuando objetivamente se tiene la expresión cualitativamente diversa, a distintos niveles de percepción del mundo, de una necesidad de la época colectivamente sentida.

Los impulsos individuales, los estímulos y las constricciones sociales, arrojan pues juntos una tendencia en el sentido de lo específicamente humano; y de ese contenido la marcha misma de la historia selecciona lo que expresa su sentido de un modo amplio y nuevo, completo y manifiesto. Sólo desde el punto de vista de la relación entre lo agradable y lo auténticamente artístico hemos de considerar aquí ese proceso que contiene todas las tendencias estéticas y pseudoestéticas de un período. Ya el análisis de la «mera literatura» ha mostrado que una conformación al nivel de lo agradable puede poner en movimiento todas las categorías formales de lo estético con cierto éxito, y, además, ser capaz de generalizar el contenido elaborado con cierta amplitud, dándole así una eficacia que rebase lo puramente personal privado. (En eso se distingue cualitativamente del dilettantismo y de la chapuza, cuyas intenciones no pueden generalizarse hasta conseguir una eficacia evocadora.) Así pues, mientras que en la vida cotidiana la vivencia de lo agradable suele mantenerse en el plano de lo privado inmediatamente personal, la evocación de esas vivencias con los medios formales del arte exige una cierta generalización por encima de ese nivel. El fundamento objetivo de esas generalizaciones es la realidad cotidiana misma, y, por tanto, el tipo de su reflejo. Pues, como hemos visto, una grandísima parte de las singularidades subjetivas está condicionada socialmente, aunque sin que por ello pierda la vinculación inmediata con la subjetividad de la persona privada. En esta situación parece haber una contradicción que desdibuja los límites entre lo estético y lo agradable. Pero la apariencia se debe exclusivamente a que, por causa de la indicada estructura de la singularidad privada cotidiana, también la comunicación de lo agradable exige medios de objetivación, los cuales empero reconducen objetivamente a aquella subjetividad por el rodeo de dichas generalizaciones, limitándose a hacer más comunicable lo privado. La concep-

ción de Kant acarrea por eso un estrechamiento del problema, pues en su estética, lo agradable parece encerrado en la subjetividad puramente individual.[1]

Pero ése es sólo un lado de la situación, el momento de la pura inmediatez como tal. En cambio, y como ya hemos indicado, objetivamente todo sujeto de tales vivencias es al mismo tiempo miembro de comunidades personales (familia, etc.), de una capa social, de una clase, de una nación, etc., y su interioridad, que aparece con independencia en la inmediatez pura, tiene que tomar parte en esos complejos relacionales; pero puede hacerlo sin abandonar necesariamente —ni siquiera normalmente— su singularidad inmediata. Las diversas capas de las relaciones sociales entre los hombres pueden fundirse de ese modo con la singularidad privada, y hasta situar en primer plano esas formas de privaticidad socialmente comunes, sin perder su inmediatez originaria; o bien pueden restablecerla de modos diversos por el rodeo de las generalizaciones dichas. Aquí precisamente empieza la utilización de formas estéticas para la vivencialidad de lo agradable; en este punto parece lo agradable coincidir del modo más íntimo con la conformación artística, aunque es el lugar en que se encuentra esencialmente más lejos de ella. Ya a un nivel de puro dilettantismo es perfectamente posible hacer emotivamente accesible lo emocional a un limitado círculo de personas mediante el despertar de recuerdos comunes, alusiones a comunes vivencias, etc. Partiendo de ahí el ascenso es cada vez más rápido, hasta que en las «bellas letras» se llega a formaciones engañosamente análogas al arte. El punto de separación se encuentra en el hecho de que ni el arte auténtico puede dar forma a lo específicamente humano sin hacer evocadoras y manifiestas las formas objetivas de mediación que vinculan la persona singular con la cotidianidad de la vida social. Y «sólo» se diferencia en eso de la mera literatura porque el arte explicita en esas mediaciones —preservando e intensificando su ser-así— los momentos concretos en los cuales cobran vigencia conexiones significativas con la especie; mientras que la mera literatura se detiene ante los rasgos particulares de lo clasista, lo nacional, etc., y su aplicación de la forma, a veces con la maestría del virtuoso, no le sirve más que para prestar a la singularidad abstractamente generalizada una correspondiente eficacia. Piénsese, por ejemplo, en la génesis del drama burgués.

1. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, § 7.

Los comienzos quedan presos en una evidente singularidad o privaticidad sociológica; por fin, *Emilia Galotti, Cábala y Amor* y *Las bodas de Fígaro* hacen de la lucha de clases de la burguesía ascendente una cuestión que afecta a toda la humanidad, mientras que el siglo XIX, con unas pocas excepciones —como Hebbel y Ostrowski— vuelve a utilizar la privaticidad socialmente generalizada de los hombres y los destinos burgueses para comunicar al público teatral meras vivencias agradables. También en este caso el criterio de la distinción no puede verse sino en ese punto; pues si se atiende a la dación de forma teatral, la degradada evolución es rica en productos a los que no hay nada que objetar.

Estas relaciones, tan múltiples y complicadas, entre lo agradable y lo estético confirman pues en un importante caso concreto nuestra afirmación general acerca del papel de lo estético, del arte, en la vida social de los hombres, nuestra tesis del origen del arte en las necesidades y las aspiraciones de la cotidianidad, por una parte, y de su efecto modificador y enriquecedor de ésta a través de lo conformado. Lo agradable es un terreno de suma importancia en el cual esas recíprocas irradiaciones manifiestan la fecundidad de la influenciación mutua. Para entender adecuadamente los variados fenómenos que se producen en este terreno hay que prestar atención a dos hechos básicos. Primero, el salto cualitativo que separa lo estético de lo agradable. Pues sin duda es un hecho indudable y empíricamente documentado que las formaciones pseudoestéticas penetran frecuentemente en la cotidianidad de los hombres mucho más vehemente y extensivamente que las obras de arte más importantes; pero ese efecto, visto con perspectiva histórica, es efímero, de modo que la conformación duradera de la consciencia de la especie es, a pesar de todo, producto de las obras de arte grandes y permanentes. Segundo, que lo agradable mismo no tiene en modo alguno la naturaleza simple e inequívoca que suele presentar en su inmediatez. Visto inmediatamente parece, en efecto, coincidir con una exigencia de la vida. Esa apariencia es en muchos casos una adecuada alusión a hechos objetivos: pues es verdad que, junto con lo útil, lo agradable es la relación del hombre con el mundo externo que más contribuye a despertar sus capacidades y tendencias vitales a afirmarse y desplegarse. Pero lo agradable es por su esencia un reflejo subjetivo y privado del mundo externo, y una análoga reacción a él, la cual, precisamente por eso, puede ser en sus consecuencias objetivas favorable o desfavorable a esas mismas tenden-

cias. Ya la filosofía moral griega ha llamado insistentemente la atención sobre la dialéctica que impera en esta cuestión. Empezando por el trivial caso de un alimento que puede gustarle a uno, pero que es o puede ser dañino para la salud —la cual es tan agradable y tan útil como el plato mismo—, hasta llegar hasta los diversos efectos de la vida social, que muestran frecuentemente una análoga dialéctica de lo inmediatamente agradable y dañino a la larga, esta dialéctica permea toda la vida cotidiana. No es cosa de este lugar el estudiar el modo como estas contradicciones se resuelven en la vida mediante el hábito, la costumbre, la convención, el derecho, la moral y la ética; podemos perfectamente ahorrarnos incluso un tratamiento alusivo de estas cuestiones, precisamente porque ya desde la ética griega se han estudiado muy detallada y comprensivamente. Digamos sólo, enlazando con nuestra anterior afirmación, que es imposible entender esa dialéctica si no se tienen en cuenta las componentes sociales de la subjetividad privada que se impone en lo agradable, tanto en su génesis cuanto en sus efectos.

Si consideramos estos movimientos desde el punto de vista del ascenso a lo estético y su desembocar en la cotidianidad, queda claro que los problemas son ante todo propios del materialismo histórico. Pues es evidente sin más que la estructura social de cada caso, su tendencia evolutiva, va a determinar el contenido, la intensidad, etc., de lo agradable, así como sus interrelaciones activas y pasivas con lo estético. Hay en esto diferencias típicas que tienen sin duda carácter de principio. Pues no es cualitativamente lo mismo la producción masiva por la vida de productos con una clara tendencia artística (como en la vieja artesanía y otros fenómenos análogos de viejas formaciones sociales) que la producción concentrada y centralizada de lo agradable, desarrollando, en competencia más o menos consciente con el arte, los momentos y motivos pseudoestéticos, obrando en un sentido abstractivo y privatizador sobre el arte auténtico, como es el caso de la mayor parte de los productos ofrecidos hoy día por la prensa, el cine, la radio, etc. En ambos casos se producen interacciones entre el arte y esos productos, y siempre en los dos sentidos antes indicados. Pero la naturaleza de esas interacciones es cualitativamente diversa, particularmente por lo que hace a la evolución del arte. La «industria» de lo agradable —hoy ya independiente en lo esencial—, la elaboración de una técnica y un dominio formal propios para su difu-

sión, influye en el arte de dos maneras: por una parte, la fuerza creciente y cada vez más autónoma de las meras letras (y sus análogos en todas las artes) tiende a eliminar violentamente las fronteras que defienden lo estético y a oscurecer la esencia propia de ello; por otra parte, la autodefensa del arte frente a esas presiones tiende a un esoterismo artísticamente insano, a una oclusión voluntaria, aunque impuesta, respecto de la vida.

Un tratamiento realmente adecuado de la situación resultante para el arte no puede tener lugar más que en la parte histórico-materialista de la estética; de todos modos, su correcta aclaración histórico-social presupone cierta claridad acerca de las conexiones temáticas generales entre lo estético y lo agradable. El ramificado problema del dilettantismo ocupa un lugar especial en este complejo problemático. De nuevo hay que admitir la imposibilidad de tratar aquí todo ese fenómeno, por no hablar ya de su historia, ni siquiera en forma compendiada. Desde el punto de vista de la estética interesa registrar que se trata de una actividad del hombre en cotidianidad, la cual puede dar lugar a una intensificación de la receptividad estética. Esto se aprecia del modo más claro en el dilettantismo musical: el ejercicio meramente reproductivo de la música por parte del dilettante no se presenta en los casos normales con la pretensión de asemejarse siquiera al arte. Pero la interpretación y la ejecución del aficionado, aunque desde un punto de vista artístico sean muy deficientes, van formando una sensibilidad, una comprensión, una receptividad para las obras del arte musical, que no suelen ser alcanzables por recepción directa, por simple audición. Ésta es sin duda la forma más acusada de actividad dilettante, y desemboca en una profundización y una intensificación de la comprensión receptora. No es frecuente que los dilettantismos tengan en otras artes el mismo resultado; es excepcional que el dilettantismo literario despierte o promueva comprensión del arte literario. Es posible que la cosa sea más frecuente en el dibujo o la pintura, aunque de ningún modo tanto como en la música. Pero con esa consideración no aludimos más que a un aspecto de la totalidad del dilettantismo, aunque se trate de un aspecto importante. Pues ya en la música una gran parte de la actividad dilettante se mantiene al nivel de lo agradable, y cuando alguien, por ejemplo, fija mediante el dibujo recuerdos de sus viajes, de sus excursiones, etc., esa actividad no posee siempre ni necesariamente un sentido intensificador de la receptividad artística. Pero tampoco hemos agotado

el aspecto positivo del dilettantismo. En sus notas en colaboración con Schiller, Goethe subraya justamente acerca de esta cuestión: «Como el dilettante da ocupación a la capacidad productiva, cultiva algo importante en el hombre».[1] Al igual que toda actividad humana enlazada con el reflejo de la realidad, radicada esencialmente en el ámbito de lo agradable, la del dilettante abarca un terreno mucho más amplio que el que son capaces de ocupar la tendencia artística y sus resultados. Baste con aludir a los elementos formativos presentes en el dilettantismo teatral o coreográfico. Goethe registra a este propósito el tema de la «formación y desarrollo del cuerpo. Disposición del cuerpo para todas las facultades físicas posibles... Medida de los movimientos, entre el exceso y el defecto».[2] Y sobre el dilettantismo en la poesía: «Desarrollo de los sentimientos y de la expresión lingüística de los mismos; cultura de la imaginación, sobre todo como parte integrante de la formación del entendimiento. Desarrollo de la sensibilidad para con lo rítmico, idealización de las representaciones de objetos de la vida común. Despertar y predisposición de la imaginación productiva respecto de las funciones supremas del espíritu, tanto en la ciencia cuanto en la vida práctica».[3] Goethe ha recordado también categóricamente que todas esas tendencias pueden acabar en el vacío y la nulidad, que, cuando tienen la pretensión de ser o parecer arte, sus sujetos se alejan del arte y de la vida a la vez. No nos es necesario profundizar más en esto porque se trata de fenómenos en los que se manifiesta simplemente una vez más la contradictoriedad de lo agradable, a cuyo carácter general hemos aludido ya. Así pues, cualquiera que sea el punto de vista desde el cual se contemple el problema de la relación entre lo estético y lo agradable, siempre se tropieza, por una parte, con la universalidad de lo agradable en la vida cotidiana de los hombres, con la frecuente difuminación de sus límites respecto de lo estético, y, por otra parte, con la diferencia radical en la actitud tomada por uno y otro fenómeno por lo que hace a la relación entre la individualidad privada y la especie humana. Esta última cuestión rebasa, desde luego, ampliamente la estética, aunque en ella se formula su criterio fundamental, como hemos visto y aún veremos. Toda la conducta del hombre depende en última instancia del

1. GOETHE, *Über den Dilettantismus* [Acerca del dilettantismo], *loc. cit.*, pág. 302.
2. *Ibid.*, pág. 304.
3. *Ibid.*, pág. 312.

modo como se comporte, en la realización de su existencia, respecto de la relación entre la singularidad privada y la especie. La religión y la filosofía idealista acentúan conscientemente y con unilateralidad el momento de la diferencia entre ambas, y llegan así a un aislamiento de una y otra. Toda ética esencialmente materialista a un nivel que sea esencialmente filosófico —la de Epicuro o la de Spinoza, pero también la de Aristóteles, que en este terreno está en última instancia muy cerca del materialismo filosófico— intenta captar intelectualmente la dialéctica objetivamente activa en este campo, y obtener de ella principios para la acción humana. Pese a todas las profundas diferencias entre esas corrientes, todas ellas presentan, frente a la religión y al idealismo, el rasgo común consistente en tomar lo específicamente humano, como hilo conductor de la práctica, a partir de la estructura del hombre de la cotidianidad, pero intentando no romper la unidad y la inmanencia humanas de ese hombre. Eso no debilita en modo alguno la distancia cualitativa real entre lo específico y la subjetividad privada inmediata —baste con recordar el ideal epicúreo del sabio o el «amor dei intellectualis» de Spinoza—, pero el salto cualitativo se lleva a cabo de un modo inmanente, sin inmixtión de poderes trascendentes, por las fuerzas internas del hombre mismo; la doctrina spinoziana de las pasiones, que hemos citado varias veces en otros contextos, es tal vez la formulación más consecuente de este punto de vista. Éste contiene, como recognición de las situaciones vitales, de la naturaleza del hombre, y como comportamiento que se sigue necesariamente de ello, la viva unidad dialéctica —unidad de lo contradictorio— de la personalidad privada y de la especificidad del hombre. La doctrina epicúrea del sabio se distingue pues cualitativamente y por su nivel del «hedonismo» vulgar, tan intensamente como se diferencia el arte auténtico de las meras «letras».

Subyace al reflejo estético de la realidad, a la conformación auténticamente artística, una imagen esencialmente análoga del mundo, del hombre y de la humanidad; y ello independientemente del modo como el artista exprese conceptualmente su concepción del mundo. Cuando en las consideraciones anteriores veíamos el criterio de una distinción limpia entre lo estético y lo agradable en la contraposición entre lo específico y lo subjetivo privado, y llamábamos la atención acerca de los innumerables fenómenos de transición que se dan en el arte y en la vida, no hacíamos sino inferir para nuestro terreno especial las consecuencias impuestas

por una situación muy general. La conexión y la distinción entre lo específico y lo privado aparecen con especial rotundidad en la ética y la estética (materialista). Pero su profundo parentesco no puede llevar a una simple identificación, ni siquiera a una aproximación acrítica de ambas cosas. El hecho de que el medio de la ética sea la vida misma, la práctica humana, mientras que en el arte se lleva a cabo un reflejo de la realidad, tiene amplias consecuencias tanto para los sujetos cuanto para los objetos de ambas esferas. La consideración unilateral de las analogías tiene a veces como consecuencia en la ética la utilización impropia de categorías estéticas para la comprensión de datos éticos. Las deformaciones resultantes se estudiarán algo más detalladamente en el siguiente capítulo. Aquí nos limitaremos a indicar que, dada una tendencia a resolver los problemas éticos de un modo inmanentemente humano, es fácil tender también a una aproximación a lo estético, especialmente cuando se acentúa y subraya polémicamente la recusación de postulados e imperativos de carácter abstracto-trascendente. Tal es el caso, por ejemplo, de las cartas de Schiller a Goethe a propósito de los problemas éticos suscitados en *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*.[1]

Pero para nuestro presente problema es aun más importante la distinción entre los objetos de ambas esferas. Al levantarse el sujeto ya ético a la altura de lo específico y orientar su comportamiento y su acción según esa altura, es natural que se esfuerce por enfrentarse con el mundo tal como éste es, no ya tal como se le aparece inmediatamente; incluso una posible retirada del mundo se debe en esos casos al esfuerzo por estimar adecuadamente su totalidad, su verdadero ser (Epicuro). Pero es decisivo para la ética el hecho de que el comportamiento general y la práctica actual inmediata no puedan coincidir de modo directo. Por una parte, la práctica inmediata se deriva del comportamiento general, del sistema de actitudes; pero, por otra parte, cada acto singular tiene que dar también una respuesta inmediata a la «exigencia del día»; el comportamiento ético se convierte así en una resultante de las diversas acciones, en la medida de su confirmación, sin dejar por ello de ser su presupuesto subjetivo y objetivo. La dialéctica viva

1. Carta de Schiller a Goethe del 9-VII-1796. En el pensamiento de Goethe no hay en modo alguno una «estetización» de la ética, como resulta claramente de la apasionada crítica de Novalis a esa obra. *Cfr. Werke, cit.*, II, págs. 243-245.

de lo privado y lo específico aparece por tanto en el sujeto y, a la vez, en el objeto de la práctica ética, y el mundo propiamente dicho en su totalidad es así para el acto ético singular un horizonte general y una perspectiva que lo determina también de modo general. Esta estructura se sigue necesariamente del carácter práctico-real de la esfera ética.

Pero lo estético no es por su esencia la realidad misma, sino su reflejo. Con ello el mundo recibe un acento peculiar para la reproducción artística de la realidad. El sector del mundo vivenciado en cada caso en las vivencias de lo agradable es siempre subjetivo-privado. Hemos considerado el aspecto ético de esta cuestión, y sabemos por anteriores reflexiones que el reflejo científico se orienta a la esencia del mundo, a sus legalidades. Lo peculiar y específico de la positividad estética es que mediante ella un complejo real y concreto de objetos del reflejo ha de poseer la significación de un mundo, ha de vivirse no sólo como complejo concreto de objetos, como parte actualmente importante del mundo, sino como el mundo mismo. Las condiciones previas fundamentales de esa mundalidad del reflejo estético se han estudiado ya detalladamente en anteriores contextos. Ahora interesa, por una parte, comprender que el ascenso estético del individuo particular a la especificidad no puede realizarse sino por medio de la vivencia mediadora de la objetividad mundanal de un complejo concreto; por otra parte, ver que la mundalidad del reflejo estético tiene el criterio de su objetividad precisamente en esa elevación a lo específico. «Mundo» y especie se encuentran pues en una estricta correlatividad; ambos conceptos expresan el mismo hecho, una vez por el lado del sujeto, la otra por el lado del objeto. Hemos tratado ya los dos aspectos. Desde el punto de vista subjetivo, nos limitaremos a remitirnos a la circunstancia de que precisamente los artistas más importantes ponen repetidamente en guardia contra la posibilidad de que la subjetividad (privada) intervenga decisivamente en el proceso de creación, pues con esa intervención puede dañarse sensiblemente la soberana vida propia del «mundo» creado por la subjetividad artística. La contradicción entre la necesidad de la subjetividad como fundamento del «mundo» artísticamente conformado y la estricta eliminación de su presencia en la construcción de ese mundo, su proceso, su ser-así, etc., se resuelve por sí misma en cuanto se considera, de acuerdo con las anteriores reflexiones, la

contraposición y la íntima vinculación de lo privado y lo específico.

Y por el lado de la conformación del mundo objetivo se presenta una contradictoriedad muy parecida; hemos subrayado siempre que el reflejo estético tiene que dar una refiguración fiel de la realidad objetiva; pero hemos podido observar también al mismo tiempo que una mera coincidencia entre la realidad objetiva y la refiguración artística no tiene la menor significación estética por sí misma, y que a menudo puede llevar incluso a una perturbación y hasta a la destrucción de la corrección estética, por lo cual, y como contraposición complementaria, en no pocos casos el alejamiento de una coincidencia directa se convierte en fundamento de la verdad estética («mundos» fantásticos). También esta contradicción se resuelve por el hecho de que los objetos conformados, sus relaciones, etc., dan de sí necesariamente conexiones que suministran un campo de acción adecuado para la manifestación eficaz de lo específico de cada momento histórico-social. La fidelidad de la refiguración de la realidad objetiva tiene aquí su criterio decisivo. La fundamentación filosófica de ese criterio consiste en que el hombre no puede alcanzar, ni siquiera en la realidad, la verdad especificada más que en constante interacción con la realidad objetiva; el hecho de que una determinada situación, determinadas tendencias evolutivas y perspectivas correspondientes, constituyen los presupuestos y las condiciones previas imprescindibles, el campo de la verdadera realización de la autoconsciencia específica de la humanidad. Al crear el arte un «mundo» —con una selección concreta en cada arte de las componentes de esa interacción— que posibilita la manifestación máxima y más adecuada de las determinaciones decisivas, positivas y negativas, de esas interacciones, y les da forma, se produce la suprema forma objetivada de la autoconsciencia de la especie.

Desde este punto de vista se aprecia que los principios formales del arte, en cuanto formas de un contenido único, concreto y determinado en cada caso, no pueden alcanzar su esencialidad real sino en ese contexto. Aislados de ese contenido, se quedan presos al nivel de la singularidad privada y aquello a lo que dan forma no cobra un carácter de mundalidad, no pasa de ser un complejo casual de objetos que se encuentra en una relación también casual con ciertos estados anímicos de los hombres. Todas las categorías separadas de

un tal contenido decisivo —incluyendo la categoría de necesidad casual— son impotentes en cuanto a la superación de ese carácter casual. Lo agradable concebido en el sentido más amplio es precisamente una fijación de la consciencia humana a un tal nivel de casualidad última y radical, aunque su forma apariencial inmediata sea una necesidad fisiológica, psicológica o social de las más estrictas. Esta correlación entre el azar y la necesidad, entre la objetividad sin sujeto y la reacción meramente subjetiva a la misma, reacción que en lo inmediato parece arraigar puramente en la individualidad privada, aunque está determinada necesario-casualmente del modo recién indicado, es precisamente lo característico de la vida cotidiana, a diferencia del reflejo estético. La paradoja de esas formaciones pseudoestéticas al nivel de lo agradable consiste precisamente en que ponen en obra los medios de reflejo y de expresión de lo estético, y hasta consiguen a veces en su uso una considerable eficacia como artística, pero sin embargo, pese a esa inversión de energías, fijan al sujeto en la inmediatez de la cotidianidad. Sabemos que también el arte auténtico proclama la inmediatez de la vida cotidiana, pero sólo para dar forma en sus obras a una segunda inmediatez, la de la consciencia específica humana, que sólo en dichas obras encuentra una objetivación adecuada. En cambio, cuando la evocación de lo agradable se convierte en principio dominante, la inmediatez segunda coincide con la primera, queda absorbida por ésta, lo que significa que las fuerzas formales de la conformación artística no se ponen en obra más que para fijar las reacciones cotidianas de los hombres con mayor precisión de lo que es posible en la vida misma. Eso no equivale, sin embargo, a una reproducción puramente mecánica análoga a la fotográfica. Al contrario: la subjetividad privada puede intervenir en esto tan intensamente como interviene en el arte auténtico la subjetividad de la especie; sentimientos desplazados, esfuerzos y deseos que tendrían que fracasar puestos ante la necesidad de la evolución social, o que sólo podrían satisfacerse casualmente como excepciones, «hermoseamientos» por ensoñación de la cotidianidad, o deformaciones terroríficas de aspectos sombríos de la vida, etc., suelen aparecer como momentos «correctores» de la objetividad inmediata. Pero pese a todas esas modificaciones, la imagen reflejada se mantiene al nivel humano de la cotidianidad, y de este modo —y no a consecuencia de criterios primariamente formales —se distingue clara-

mente lo agradable de lo estético; y lo hace —cosa importante para nuestras consideraciones— sin perder su importancia para la vida cotidiana, la cual, como hemos visto, puede ser positiva o negativa, y sin negar su importancia para el Antes y el Después de lo estético mismo.

15

PROBLEMAS DE LA BELLEZA NATURAL

Los problemas que hay que tratar en este capítulo no son tan importantes por su significación objetiva para la estética cuanto por el papel que han tenido en su historia, el cual se traduce aún hoy día con mayor o menor eficacia en ciertos planteamientos tradicionales. Nuestra recusación de ese pasado —que, a pesar de todas las divergencias y hasta contraposiciones, tiene una unidad metodológica— se manifiesta ya en el lugar que hemos elegido para el tratamiento del problema. Mientras que por lo general la estética empezaba con el análisis de la unidad y la diversidad de la belleza en la naturaleza y el arte, nosotros hemos desarrollado las cuestiones de principio de la estética con completa independencia de esa cuestión, y no llegamos a ésta más que después de haber intentado aclarar la relación entre lo agradable y lo estético. Los resultados de esta investigación, ante todo la función de lo agradable como fuerza promotora de la vida, su universalidad y hasta ilimitación en la vida cotidiana de los hombres, su subjetividad inmediata, su vinculación indisoluble con la personalidad privada del hombre entero, son cosas que se presupondrán a lo largo de las siguientes consideraciones; y ello incluso en los casos para los cuales la peculiaridad del objeto concreto y de las relaciones con él impongan la modificación parcial de ciertas reacciones emocionales.

En la historia de la estética, esta problemática se concentra en torno a la cuestión de si puede haber belleza fuera del arte y cómo sería la relación entre esas dos clases de belleza. Por eso el concepto de belleza natural rebasa para la mayoría de los autores la naturaleza en sentido estrecho y abarca también al hombre, no sólo como ser natural (cuerpo humano), sino también en su interioridad, en sus relaciones sociales, en sus instituciones, los hechos de la socie-

dad, la historia, etc. Estas ampliaciones del concepto de belleza presuponen en él una vaguedad y una indeterminación dúplices; también de esto hemos hablado ya algo en otros contextos, y ahora se trata sólo de aplicar los resultados conseguidos a la cuestión discutida en este capítulo. Repetiremos pues, sólo, con la mayor brevedad, que la indeterminabilidad de lo bello se manifiesta, por una parte, hacia «arriba», en las relaciones de la estética con la ética, la teoría del conocimiento, la religión, etc., y, por otra, hacia «abajo», de lo cual ya hemos hablado al estudiar lo agradable. La vaguedad de los conceptos básicos y la generalidad ilimitada del mundo objetivo mentado van íntimamente juntas en este tipo de consideración. En realidad, la intrincación de lo bello y lo bueno y la concepción de fenómenos primariamente sociales como si fueran naturaleza, o hasta como contrapuestos a lo social, son en sí cosas diversas que han de reconducirse aquí a su real naturaleza objetiva; y al hacerlo tiene que descomponerse, contra las concepciones tradicionales de la estética, la aparente unidad de ese complejo objetivo. Así pues, lo que en la historia de la estética se ha tratado por lo común como una unidad exigirá aquí análisis separados, para aclarar, precisamente, que los problemas filosóficos que subyacen a los dos complejos son de naturaleza cualitativamente diversa. Como los problemas relacionados con la «hermosura» del hombre están más íntimamente relacionados con la vaguedad por «arriba» del concepto de belleza, y como su aclaración es relativamente más sencilla, vamos a empezar precisamente por ellos.

I *Entre la ética y la estética*

La penetración de principios estéticos en la ética, y hasta la estetización de la ética, son hechos viejos. Y no pueden sorprender más que a quienes confundan la distinción metodológicamente necesaria entre las diversas esferas con la realidad de la vida misma y pasen por alto la dosis considerable de abstracción que se necesita para asentar esas formas «puras» y el modo como la vida suele ignorar esos límites cuidadosamente fijados. Es claro —según una experiencia que hemos podido hacer ya al distinguir entre lo estético y lo agradable— que abstracción no significa en estos casos una simple generalización ajena a la realidad, una separación que no tuviera lugar más que en el mundo mental. Lo ético y lo estético

son abstracciones razonables incluso en su «pureza» intelectual, conexiones conceptuales de fuerzas reales de la vida, de tendencias de acción real, cuya separación y, a veces, contraposición violenta puede presentarse como exigencia del ser social. Como hemos visto en el caso antes estudiado, eso no excluye la transición entre ambas esferas; lo único que importa es lo que ocurre concretamente desde este punto de vista en cada situación concreta: la vida produce necesariamente un desdibujamiento de las distinciones, el cual no anula la existencia de éstas; o bien suscita un aprovechamiento, intelectualmente inadmisible, de esas transiciones confusas, con objeto de asentar identificaciones filosóficas, cuando en realidad lo que hay en última instancia son objetos y tendencias de autonomía relativa y en múltiple contradicción dialéctica entre ellos. Creemos y esperamos poder mostrar en la exposición siguiente lo que ocurre en realidad.

Pero antes que nada hay que añadir esto: cuando determinadas concepciones objetivamente falsas poseen una vitalidad tenaz, una insistente capacidad de renovación, su fuente no suele ser el simple error de una personalidad desviada; un error así, aunque haga sensación entre los contemporáneos, cae infaliblemente, antes o después, en el olvido. Por eso, cuando se trata de refutar teorías con esa gran capacidad de reproducirse, hay que anteponer a la crítica propiamente dicha el intento de descubrir la fuente de esos errores en la vida misma, en la estructura de la esfera de la que surgen. (Como es natural, esto se refiere sólo a niveles ya evolucionados del pensamiento humano. Aunque también a las formas de la «concepción» mágica del mundo, por ejemplo, subyacen reflejos deformados de la realidad objetiva, sería impropio utilizar para su aclaración el método que acabamos de indicar.) Preguntemos pues: ¿De qué modo penetran momentos estéticos y categorías estéticas en las reflexiones de carácter predominantemente ético —pero también metafísico o religioso—, incluso en el caso, como se mostrará, de pensadores cuya actitud básica es de desconfianza para con lo estético y, sobre todo, para con sus formas puras? Creemos que hay en la estructura más general del comportamiento estético determinados y decisivos motivos que obran en esa dirección y son fáciles de localizar. Es esencial a la ética la contraposición entre ciertos mandamientos y la persona privada de la cotidianidad. Cuanto más se esfuerzan la moralidad o la ética porque el individuo reconozca como internos, como autoobligaciones, esos mandamientos —y en

un tal esfuerzo se despliega precisamente moralidad y ética en su diferencia con el derecho, la costumbre, la convención—, tanto más claramente se produce en estos actos cierto desgarramiento de la personalidad: el mandamiento interiorizado, moral o ético, tiene que realizarse por la propia voluntad, por la energía propia del hombre de que se trate, venciendo las resistencias que le oponen los afectos, los prejuicios, etc., de ese mismo hombre. Sin duda esa dualidad puede aparecer también respecto de los preceptos del derecho o la costumbre, pero en estos casos la contradicción se da generalmente entre la persona singular que obra y el sistema objetivo de los preceptos. (No necesitamos aquí considerar el hecho de que unas mismas contraposiciones sociales pueden subyacer objetivamente a ambos fenómenos.) Es posible observar en toda concepción ascética del mundo la contradicción que así se produce entre la dualidad y la unidad de la personalidad; la ética kantiana es un ejemplo muy caracterizado de esa situación.

Pero no hay duda alguna de que, desde el punto de vista de la clase cuyos intereses (en el más amplio sentido) están representados por una determinada moralidad o ética, resulta muy conveniente que sus mandamientos susciten en el individuo pocas tensiones internas, escisiones, colisiones, etc., y que su eficacia se convierta desde dentro en expresión orgánica sin obstáculos de las personas en cuestión. Por otra parte, y como es natural, se produce en muchos individuos el deseo de que su vida ética tenga esa armoniosa estructura. Y como toda clase se compone obviamente de personas, los dos motivos citados no son en realidad más que dos aspectos de un mismo hecho social; no dice nada en contra de eso la circunstancia de que en la mayoría de los testimonios de que se dispone para el conocimiento de ese hecho el segundo aspecto aparezca más frecuente y enérgicamente en primer término. La aspiración humana a una conducta ética en la cual el precepto ético exprese precisamente el núcleo más íntimo de la personalidad y domine desde él toda la periferia de afectos y emociones, de deseos y de ideas, y no de un modo dualista y tiránico, sino orgánicamente, como revelación de la personalidad total, nace pues de la esencia de la eticidad misma. Cuando esa aspiración lucha por una expresión conceptual adecuada —especialmente en épocas en las cuales los ideales éticos aparezcan problemáticos en sí mismos o, al menos, socialmente vistos—, es muy natural, y a menudo casi inevitable, que toda esa tensión se exprese también mediante categorías estéticas. Pues el

reflejo estético de la realidad da siempre forma a una unidad sensible, significativa y manifiesta de lo interno y lo externo, del contenido y la forma, del carácter y el destino, etc. Incluso cuando su objeto es una colisión de la vida en el sentido recién indicado, esa colisión aparece en el reflejo estético menos desgarrada dualísticamente, más centrada en el hombre de lo que suele ocurrir en la vida. No por obra de un hermoseamiento superficial de los conflictos vitales por el reflejo estético, sino, al contrario, como consecuencia de la mundalidad de este reflejo, por la cual la unidad última de la individualidad humana, incluso en las colisiones más radicales e irresolubles, se manifiesta más claramente de lo que es posible en la vida. Esta naturaleza del reflejo estético, referida a la necesidad social recién descrita, puede presentarse muy fácilmente como modelo o prototipo, y promover la penetración de categorías estéticas en la ética. Puede; pero no está dicho que tenga que hacerlo necesariamente.

En el caso de la ética griega, la primera que ha presentado esa intrincación de problemas entre ética y estética de un modo eficaz y clásico, hay que tener en cuenta también otros motivos. En primer lugar, el hecho de que en la cultura antigua el mito —que es relativamente libre porque no está ligado teológicamente— se reinterpreta constantemente y desempeña un papel de importancia. Respecto de lo cual hay que tener en cuenta ante todo la presencia de tradiciones vivas e intensas relativas al comunismo primitivo (la Edad de Oro del mito). La resolución completa de la vida individual en la de la comunidad tiene como consecuencia, desde el punto de vista de nuestro problema, el que en un período que no conocía el derecho, la moralidad ni la ética, los hombres aceptaran como obvia la regulación de su práctica por la costumbre, razón por la cual no se daba para ellos el conflicto del que acabamos de hablar. Por eso los hombres de la «Edad de Oro», universalmente conocida en la cultura antigua por el mito y su elaboración en la poesía y las artes plásticas, podían perfectamente presentarse como encarnaciones de ese ideal de unidad orgánica de la existencia y la práctica humanas. Este «ideal estético» del comportamiento práctico experimenta un refuerzo cualitativamente diverso con la ideología de la *kalokagathía*, propia de la capa noble dominante de las ciudades-estados. La necesidad de conservar el poder mediante la guerra y la política (capacidad o talento retóricos) y de aumentarlo por los mismos medios, el ocio como fundamento de la cultura, con despre-

cio del trabajo «banáusico», pero con un intenso culto del ejercicio corporal, crean el fundamento de un ideal ético así. No nos interesan ahora las consecuencias estéticas de esa forma de vida, pues es claro que de ella nace una misión social del todo normal para la evolución del arte, distinta histórico-socialmente y estéticamente de otras sólo porque la básica cismundaneidad y la idea de armonía somática y espiritual permiten el nacimiento de un arte al cual puede aplicarse con escasos problemas (relativamente) la belleza como categoría estética. Por lo que hace a los problemas de esa actitud vital misma, la ambigua vacilación de la denominación conceptual básica —el hecho de que la significación de «bello» esté inseparablemente vinculada con las de «noble», «adecuado», etc.—, no tiene consecuencias perturbadoras para la ética en la medida en que ese comportamiento mismo no tropiece en la vida social con autocontradiciones producidas por el ser de la sociedad. La problemática que nos interesa no se percibirá por tanto claramente hasta la época de disolución de la democracia de la polis, la época de Sócrates y Platón.

Hemos enumerado sólo unos pocos fenómenos del ser social que constituyen fundamentos reales de la génesis de nuestro problema. Pero hay que añadir en seguida que la comprensión histórica más auténtica del origen necesario de un fenómeno no es en absoluto idéntica con el reconocimiento de su justificación filosófica objetiva. Pues la convergencia abstracta manifiesta cuando se tratan los problemas por medio de generalidades muy abstractas y enrarecidas se disuelve en cuanto que se emprende el intento de concretar las categorías. Tomemos, por ejemplo, la relación entre la esencia y la apariencia. Desde el punto de vista estético, la apariencia tiene valor en la medida en que expresa adecuadamente, sensible y evocadoramente, la esencia, mediante casos singulares llevados a tipicidad, al nivel de la segunda inmediatez de origen estético. Desde el punto de vista ético puede, como hemos visto, aspirarse a una actitud en la cual lo que se hace visible en la acción de los hombres consiga una revelación adecuada de su interioridad ética. Pero ni siquiera en el caso de la máxima aproximación imaginable pueden pasarse por alto las importantes diferencias y hasta contraposiciones. Ellas resultan del hecho de que lo estético es un modo determinado de reflejo de la realidad, mientras que lo ético es ello mismo una realidad, representa la realización práctica de la esencia humana en sus interrelaciones con sus semejantes. Por eso la aparición adecuada

de la esencia tiene en los dos casos tendencias y significaciones divergentes. Desde el punto de vista estético, se trata literalmente de una coincidencia entre la esencia y la apariencia, pues éstas, precisamente con la ayuda de la independencia inmediata de su ser-así, no pueden ser elementos de la unidad mundanal de la realidad refigurada más que en su unidad orgánica e indisoluble. Es verdad que en ética toda realización de preceptos refiere también a la totalidad del mundo en el que tiene lugar; pero como se trata de una realidad social, y no de su refiguración, esa referencia al todo no puede ser más que hipotética, postulativa.

De ello se sigue que la relación adecuada entre la esencia y la apariencia en ética es, por una parte, la relación interna entre la intención y la acción, la expresión más adecuada posible de aquélla en la forma apariencial de ésta; y, por otra parte, el esfuerzo por dar a la práctica una configuración tal que se realicen en sus consecuencias, con la mayor perfección posible, las tendencias que subyacían a la decisión de cada caso. Es obvio que el segundo momento no puede tener sino un carácter aproximado. Una ética dialécticamente construida tiene que recusar resueltamente la autolimitación a la pura intención o resolución en el sentido de Kant o del existencialismo, pero no puede olvidar que su orientación a las consecuencias de la acción es sólo aproximadama y postulativa. Esto no excuye un máximo de preocupación y de responsabilidad, pero sí es incompatible con la tesis de un equilibrio necesario o una armonía constrictiva entre la intención y las consecuencias. Esta tesis estaría en contradicción con las leyes elementales de la realidad histórico-social, leyes según las cuales las acciones singulares de los individuos (que son el objeto de la ética) dan de sí por regla general resultados distintos de la intención subjetiva. Pero incluso limitándonos a la acción del sujeto, la relación entre la esencia y su apariencia en la práctica ética es de estructura cualitativamente diversa de la del reflejo estético. En el primer caso, la adecuación a la esencia se decide por el contenido de la apariencia y tiene sólo un carácter aproximado; la forma apariencial es necesariamente secundaria, accesoria; mientras que desde el punto de vista estético la coincidencia es plena y el poder evocador de la forma apariencial suministra el criterio inmediato de adecuación. Desde luego que esa contraposición no es absoluta, metafísica; pues, por una parte, la forma es, en estética, siempre forma de un contenido determinado, y, por otra, la convergencia ética del fenómeno con la esencia tiene

también necesariamente consecuencias formales. Pese a todo, sin embargo, la posibilidad de un efecto «estético» del fenómeno ético es necesariamente un mero subproducto, y si se convierte en intención tiene que producirse infaliblemente una falsificación de su contenido, que es lo único decisivo. La divergencia es aun más llamativa en el caso del primer momento, de la relación de las consecuencias de un acto con el decurso del mundo. La mundalidad del reflejo estético significa la inserción de su refiguración abreviada y tipificada en la totalidad intensiva de la conformación artística, por la cual el sentido del acto para la evolución del género humano se eleva a su autoconsciencia de éste mediante la trasmutación simbólica de un hecho inicialmente singular. Mas como toda práctica ética es un momento sólo, un momento singular de ese real proceso de totalidad, es claro que en la realidad misma ninguna decisión ética ni su realización pueden cobrar una tal significación simbólica inmediata, especialmente en su actualidad, que como tal es precisamente lo decisivo para la ética; ello ocurrirá a lo sumo —y sólo relativamente— cuando ambas cosas sean ya elemento del pasado. Pero la responsabilidad originariamente ética, tanto por lo que hace a la decisión como en lo que respecta a las consecuencias, se encuentra en una relación mucho más mediada con el último aspecto; tampoco éste se identifica con la unidad conseguida en el reflejo estético.

Todas esas diferencias no anulan, desde luego, las semejanzas que, como hemos intentado mostrar con ayuda de algunos ejemplos, se desprenden de la naturaleza de la práctica ética, de sus causas y sus consecuencias sociales. Pero no debe ignorarse que ni siquiera la mayor semejanza puede por su parte anular las diferencias fundamentales entre una determinada práctica real y un reflejo determinado por principios completamente diversos. Nos limitaremos a aludir al problema de la ejemplaridad. A consecuencia de su tipificación, la refiguración estética hace que toda acción artísticamente configurada sea en mayor o menor medida paradigmática, pero sin olvidar que esta categoría incluye entonces también todo lo negativo, y todo lo que oscila entre el bien y el mal; mientras que la ejemplificación tiene que ser esencialmente en ética algo positivo. Pero, además, en el reflejo estético se da forma a algún hecho concluso en sus motivos y en sus consecuencias (aunque su forma apariencial sea, como en el drama, la del presente actual), mientras que la decisión ética, aunque en determinadas condiciones aspire a la

ejemplaridad, no puede nunca cumplir con su realización el acto ético, sino que se limita a constituir un motivo más en él, si es que la intención demasiado directa no ha de enturbiar precisamente la esencia ética de la acción. Dadas las decisivas diferencias existentes, las analogías realmente dadas no producirían confusiones en cuanto a la relación entre la ética y la estética si no se introdujera en ambas esferas la filosofía idealista. Para comprender adecuadamente la metodología de las falsas interpretaciones resultantes basta con recordar la interpretación idealista de la teleología en el trabajo, interpretación para la cual el hecho de que la finalidad del trabajo sea puesta idealmente por el sujeto acarrea la producción de series de mitos acerca de un Dios creador. Mas la teleología ética es aún más íntima, anímica, que la del trabajo, pues incluso cuando el contenido de las decisiones éticas se compone de preceptos manifiestamente procedentes de fuera, el sujeto tiene que apropiárselos totalmente para revelarlos como movimiento íntimo de sí mismo y preservar su carácter auténticamente ético. Por eso el pensamiento idealista tropieza aquí con menos resistencias intelectuales cuando intenta hipostasiar la teleología ética real en una penetración de toda la realidad por la idea, o reducir la historia universal a una lucha entre la luz y las tinieblas, entre el espíritu y la materia, entre el bien y el mal.

Esa hipostatización de la teleología ética lleva pues a la tesis de la omnipotencia de la idea; pero esas premisas imponen generalizaciones de tan desorbitado ámbito que en ellas se desdibujan todas las diferencias específicas del comportamiento humano, de las relaciones del hombre con la realidad, hasta hacerse irreconocibles. Hegel, que, de todos los idealistas objetivos, es el que más enérgicamente se ha esforzado por respetar las diferenciaciones metodológicas e históricas, ha caracterizado la idea del modo siguiente: «La idea es la unidad del concepto y la realidad, el concepto en la medida en que se determina a sí mismo y determina su realidad, o el ser real *que es tal como tiene que ser* y contiene su propio concepto».[1] Con esa caracterización arruina en gran parte la distinción entre esferas que pretende llevar a cabo en lo que se sigue de su texto. Sin duda le es posible subrayar —con acierto y agudeza muchas veces— algunas determinaciones específicas (unión inmediata de la idea y la realidad en la vida, liberación de limitaciones casua-

1. HEGEL, *Philosophische Propädeutik*, *Werke*, *cit.*, XVIII, pág. 120.

les de la existencia en el caso de la belleza, etc.), pero la ilimitada validez de la unidad de idea y realidad, la total penetración de la realidad por la idea como criterio último y decisivo, tiene por fuerza que acarrear una uniformización de lo heterogéneo. Y cuando sobre esa base metodológica se emprende un intento de especificación, sus determinaciones, demasiado abstractas, rebasan con mucho la peculiaridad de los campos de que se trate y no aciertan, en el mejor de los casos, más que con los rasgos generalísimos de toda relación humana con la realidad. Piénsese en el concepto de perfección (deducido también de la citada relación entre la idea y la realidad), el cual suele desempeñar un papel decisivo en toda estética o ética idealista. Chernichevski llama acertadamente la atención acerca de la abstracta universalidad del concepto, utilizado por Hegel, y sobre todo por Vischer, como criterio específico en estética: «Pero esta belleza formal, la unidad de la idea y la imagen, del contenido y la forma, no es una especial particularidad que distinga al arte de otros campos de la actividad humana. La acción del hombre tiene siempre una finalidad que representa la esencia del hacer; la valoración de nuestra acción depende de su grado de coincidencia con la finalidad que queremos alcanzar con ella. Toda obra humana se juzga por el grado de perfección o consumación con que se ejecuta. Ésta es una ley general, igual para la artesanía que para la industria o que para la actividad científica, etc.».[1] El peligro de confusión se hace más inminente todavía por el hecho de que toda filosofía idealista se ve obligada a ordenar de un modo primariamente jerárquico las relaciones de los diversos aspectos de la realidad y de los modos humanos de comportamiento con ella, ordenación en la cual la proximidad a la idea, la lejanía respecto de ella, etc., se convierten necesariamente en determinaciones decisivas de la naturaleza y el valor de cada elemento. Como las necesidades sociales, de determinación clasista, tienden siempre por su parte a favorecer tales ordenaciones jerárquicas, se tiene un refuerzo de la difuminación o hasta anulación de las diferenciaciones por la peculiaridad específica (no jerárquica). Así se facilita la homogeneización de lo heterogéneo —que es presupuesto necesario de la jerarquización—, y se promueve la arbitrariedad en la atribución de «rangos» dentro de la escala jerárquica. Esta amortiguación abstracta de los criterios posibilita entonces una jerarquización cual-

1. CHERNICHEVSKI, Escritos filosóficos escogidos, *ed. cit.*, págs. 477 s.

quiera, por ejemplo, la que pone la naturaleza por encima del arte (Platón, Kant, Weisse) y la que pone el arte por encima de la naturaleza (Hegel, Vischer).

La sobrestimación de la forma respecto del contenido, inevitable en el idealismo, provoca una intensificación de esa orientación metódica. La jerarquización es en este punto tan extrema que en las construcciones filosóficas idealistas aparece frecuentemente en forma de polarización, con la forma pura, sin contenido, en la cima suprema y una especie de caos, de contenido como tal y sin forma, en la más baja profundidad. Estas concepciones penetran en la estética, especialmente cuando ambas se aproximan incorrectamente o se identifican. Así escribe, por ejemplo, Shaftesbury: «Sólo el espíritu da forma. Todo lo que carece de espíritu es horrendo, y la materia sin forma es la fealdad misma».[1] Esa frase, que puede encontrarse frecuentemente con diversas variaciones, no tiene sentido más que en el marco de una metafísica idealista. Pues toda teoría del conocimiento que sea un poco reflexiva sabe perfectamente que forma y contenido son conceptos correlativos, que no hay contenido sin forma ni forma sin contenido, y que, por tanto, una proposición que se limite a decir que tal o cual cosa está conformada, que tiene forma, no dice absolutamente nada acerca del objeto si no se han determinado antes con exactitud el qué de la forma y el cómo de la conformación. De ello se sigue epistemológicamente que lo feo tiene forma, exactamente igual que lo bello. Estéticamente (o ético-estéticamente, de acuerdo con Shaftesbury), ambos pueden medirse y estimarse ante todo desde el punto de vista del contenido; a partir de ahí puede empezar la investigación de las formas particulares éticas o estéticas. Y es característico de la forma estética el que puedan obrar con la misma eficacia estética los contenidos éticamente más contrapuestos, una vez situados en los lugares que les corresponden en el «mundo» estético de cada caso y valorados y aprovechados de acuerdo con el contenido por la particidad (o partidismo) elemental o consciente de la conformación estética; desde este punto de vista no hay diferencia entre Yago e Imogène, entre una madonna de Rafael y una caricatura de Daumier. En cambio, la forma ética enuncia un juicio sobre la relación forma-contenido de la vida cotidiana, tal que toda estructura queda destruida. (Como es natural, hay también en la positividad estética una alteración de esa

1. SHAFTESBURY, *Die Moralisten*, ed. alemana, Leipzig 1909, págs. 185 s.

relación forma-contenido; pero como en este caso se ponen en contraste refiguraciones con refiguraciones, y en el otro realidades con realidades, el tipo de alteración tiene que ser cualitativamente diverso.) En la ética puede tratarse resueltamente de una recusación de la vida cotidiana; en el pensamiento de Kant, por ejemplo, el comportamiento ético destruye radicalmente toda relación forma-contenido procedente de la vida cotidiana, y pone en su lugar otra diametralmente contrapuesta. Como al hacerlo así, las formas de la cotidianidad se tratan simplemente como inexistentes, o a lo sumo como molestos obstáculos que se oponen a lo recto, se comprende la posición de Shaftesbury, aunque objetivamente también hay siempre forma en la vida cotidiana. Mas cuando lo éticamente recusable es obra de una máxima perversa, resulta evidente que el sistema ético de forma y contenido se está contraponiendo a otro sistema, heterogéneo y hostil, pero tan dotado como él de contenido y de forma. El principio fundamental de la distinción es también aquí de contenido que se crea su propia forma. Este principio tiene que imponerse en la vida merced a su verdad y a su esencialidad, aunque aquí precisamente aparecen numerosos fenómenos de transición que a veces distraen de la divergencia decisiva. Baste con llamar la atención, para la esfera estética, sobre la importancia del Antes y el Después del efecto artístico. En ambos estadios complementarios de la receptividad propiamente estética, el hombre entero que se encuentra en la vida y se compromete activamente en ella es el sujeto propio, razón por la cual las categorías de la práctica tienen que predominar en su pensamiento y en su sensibilidad, y las de la ética entre ellas, aunque no exclusivamente. Por otra parte, sería también incorrecto aislar la decisión ética de la existencia normal del hombre entero, por mucho que destaque de la vida cotidiana el acto de cumplimiento de aquella decisión. Si no se reduce la ética a la pura intención, como hacen Kant y los existencialistas, la responsabilidad por las consecuencias de la acción exige, como en cualquier otro campo de la práctica, una suspensión de la acción, durante la cual se pesan los más diversos motivos en favor y en contra. Es claro por eso que tiene que haber en la vida una transición constante entre los diversos momentos, incluidos los éticos y los estéticos. Pero ello no puede eliminar la fundamental diferencia indicada entre el modo específico de la práctica ética y el no menos específico de la práctica estética. Así lo dice la sentencia aristotélica, ya varias veces aducida, según la cual lo que recusamos en la

vida puede suscitar en el arte satisfacción estética. En este punto suele arraigar la falsa identificación de lo ético y lo estético sobre la base de un desconocimiento de las peculiaridades de ambas esferas. Pues el goce artístico que puede procurarnos el mal, lo repugnante de la vida, tiene que reconducirse a la mundalidad del arte auténtico. Como en éste toda intención y toda acción se sitúa —desde el punto de vista último del género humano— en el lugar que le corresponde en el «mundo» de la obra de arte, porque el partidismo de toda conformación artística toma adecuadamente posición respecto de ellas, la vivencia estética, como elemento de la vida social de los hombres, no se encuentra en contraposición alguna con sus sanos sentimientos éticos. Así, por ejemplo, la admiración que pueden suscitar los talentos de un Ricardo III no tiene que contener necesariamente una aceptación de su naturaleza moral. Sólo en épocas de crisis social, las cuales hacen, ante todo, problemática la vida ética de los hombres, pueden producirse perversiones que abstraen de la sustancia ética y contemplan aisladamente, «estéticamente», sus modos aparienciales, como, por ejemplo, la superioridad intelectual, el «arte» en cuanto a medios de ejecución, etc. Este movimiento puede incluso llevar a negar toda conexión entre la conformación estética y la existencia moral de los hombres, a «liberar» el arte de todas las determinaciones de contenido que influyen decisivamente en su forma, y a hacer de lo estético un principio completamente autónomo; mientras, por otra parte, la vacilación y el hundimiento de los valores éticos se manifiestan en la forma de una actitud inmediatamente «estética» ante los fenómenos morales de la vida.

En su diálogo *Le neveu de Rameau*, Diderot ha iluminado con gran claridad una de esas agudizaciones de la «estetización» de la moral, propias de tiempos de crisis. Su interlocutor, el músico genialmente pervertido, describe con conocimiento, satisfacción y admiración la refinada intriga de un renegado judío que arruina psíquica y materialmente a un antiguo correligionario. El Diderot del diálogo observa luego: «No sé de qué indignarme, si de la infamia del renegado o del tono con que habéis hablado de ella». Pero sus pensamientos no dichos son aún más precisos: «Empezó a resultarme insoportable la presencia de un hombre que trataba un acto monstruoso, un crimen repugnante, como un entendido en pintura o poesía habla de las bellezas de alguna obra excelente...».[1]

1. DIDEROT, *Le neveu de Rameau*, ed. Assezat, V, págs. 456 s.

La perversión moral convertida en paradoja estética aparece manifiesta en esas páginas.

Pero el problema existe también cuando no aparece en forma tan crasa, sino «inocentemente», como dato de la cotidianidad. Cuenta De Quincey que el célebre poeta Coleridge fue una noche a contemplar un incendio, pero no consiguió satisfacer su curiosidad «estética». De Quincey le defiende contra todo posible reproche moral. Según él, la moral no viene a cuento en esa historia: pues ya estaban los bomberos para ayudar a las víctimas. Coleridge había perdido el té por asistir al espectáculo: ¿no tenía derecho a algo a cambio de esa renuncia? En sus ulteriores consideraciones, De Quincey generaliza el problema para casos parecidos, como hace por su parte Diderot. La esencia de su argumentación consiste en decir que mientras un crimen no se ha cometido todavía, estamos obligados a tomar una actitud práctico-moral; pero una vez nos encontramos ante el crimen como *fait accompli*, la virtud queda fuera del juego. «Fue algo triste, sin duda, muy triste; pero *nosotros* no vamos a poder ya repararlo. Por eso lo mejor es hacer de necesidad virtud, y como es imposible convertir el crimen en algo adecuado para fines morales, lo tratamos estéticamente...».[1] Tales son las consideraciones introductorias al ensayo sobre «El asesinato considerado como una de las bellas artes». No es difícil sorprender el punto en el cual tiene lugar una involución sofística respecto de Diderot. La correcta sensibilidad moral de Diderot no se preocupa en absoluto de si la infamia del renegado es cosa del pasado o del presente. Sabe que una recta práctica moral presupone un comportamiento ético recto respecto de toda la vida. El comportamiento ético respecto de los actos de los demás hombres (y respecto de los propios) no puede mutar en su contrario por la circunstancia de que esos actos sean ya hechos inmutables. No es éste el lugar adecuado para considerar la complicadísima dialéctica de categorías éticas como el arrepentimiento, la conciencia moral, la autocrítica, la responsabilidad, etc. La mera necesidad de su existencia y de su funcionamiento muestra ya claramente que el carácter ético de una circunstancia, la obligación de tomar una actitud ética, positiva o negativa, respecto de ella, no puede quedar suprimida por el mero hecho de tratarse de una circunstancia pasada y, por tanto, prácticamente inmutable; tampoco podemos entrar aquí en las complica-

1. De Quincey, *Essays*, Everymans Library n.º 609, págs. 50-52.

das modificaciones sin duda provocadas por esa situación. Mas la actitud de De Quincey, que consiste en adjudicar llanamente el pasado a la estética, reduciendo el terreno de la ética —de un modo practicista y pragmático— al presente, a la acción inmediata, es, según todo lo que hemos visto, un compromiso perezoso y perverso, una huida ante las cuestiones centrales de la ética.

La cuestión tiene importancia para nosotros porque nos hemos planteado el problema de la «belleza natural» de la vida humana, ante todo de la vida social e histórica, cuestión que desempeña un papel de gran importancia en la estética de Vischer, por ejemplo; pero también el crítico más destacado de Vischer, Chernichevski, que rechaza acertadamente la preeminencia del arte sobre la realidad, propia de la estética de aquél, recoge de todos modos, aunque con fundamentos muy diversos, su actitud respecto de la «belleza natural» de la vida humana. La contraposición básica entre ambos autores consiste en que Vischer estetiza la sociedad y la historia, mientras que Chernichevski no pierde nunca su sana actitud político-social y moral y le adecúa su posición respecto del arte. Este problema ha reaparecido recientemente en forma algo modificada, según una tradición kantiana, en la obra de Nicolai Hartmann. En la sección siguiente consideraremos su teoría general de la belleza natural; por el momento hemos de limitarnos a la presente formulación, más estrecha, del problema. Hartmann no ignora las reservas morales que suscita un comportamiento estético respecto de la vida humana. Por eso dice que un tal comportamiento puede dar en crueldad, considera la actitud puramente contemplativa del esteta como falta de corazón y ve en esa actitud algo moralmente insano. Pero también él se queda a medio camino: su compromiso consiste en no ver en esos detalles correctamente observados sino meros peligros que amenazan con desviar y deformar un modo de comportamiento en sí mismo posible y justificado. Cuando habla de la culminación de esas tendencias en la vivencia estética de lo trágico en la realidad misma, dice que la actitud necesaria para ello roza lo subrehumano; en esa situación, «situación antinómica», el hombre «tiene que enfrentarse con ello participando y sin participar a la vez, arrastrado por el acontecimiento y, sin embargo, como un contemplador, y erguirse a la vez en valoración moral y en valoración estética».[1] Como veremos más adelante, al hablar de la belleza

1. N. HARTMANN, *Ästhetik, cit.*, pág. 141.

natural, Hartmann se propone, como se propuso Kant, salvar al menos una cierta posibilidad, aunque sea incognoscible, de objetividad pura para las categorías de la belleza. La novedad de su procedimiento, respecto de Kant, consiste en identificar acríticamente ciertos modos de comportamiento respecto de la realidad humana, que sólo tienen sentido como estadios previos para el reflejo objetivo de la realidad —como el comportamiento del artista, del historiador, del filósofo, etc.—, con la relación normal (práctica, ética) del hombre entero de la vida cotidiana con la realidad.

Mas, por importantes que sean —por sus resultados objetivos— esos particulares modos de comportamiento para la cultura humana, su ampliación generalizadora a todas las relaciones generales de los hombres con su realidad histórico-social constituye una incorrecta reducción del problema y acarrea inevitablemente la deformación del mismo. Sin duda es para los hombres una necesidad social y vital el comportarse de un modo esencialmente práctico respecto de su mundo circundante objetivo; también es hasta cierto punto una necesidad vital y social la investigación de la naturaleza objetiva de ese entorno, de sus leyes, etc., y lo es primariamente desde el punto de vista de la vida; pero, con no menor necesidad, todo eso está a su vez al servicio de la práctica impuesta al hombre por su posición social. La ética ocupa un lugar nada despreciable en el sistema de esas actividades: un lugar mucho más importante que lo que cree el fatalismo vulgar, aunque tampoco tan decisivo como aparece en muchas filosofías idealistas. El artista, el científico, el filósofo que desee verdadero valor para su obra tiene que levantarse por encima de aquel punto de vista de la vida cotidiana, que es en su ambiente inevitable. Pero esa distanciación presupone que antes, originariamente, se ha estado en la posición superada, y la superación no puede ser efectiva más que si el hombre en cuestión se ha comportado entonces —teoréticamente al menos— respecto de los problemas prácticos de un modo correspondiente y adecuado a sus exigencias. Y por mucho que las obras se levanten por encima de la vida cotidiana, denunciarán verazmente todas las debilidades humanas del hombre que las ha creado; un comportamiento anti-ético, por ejemplo, una estetización espontánea de cuestiones éticas, se manifestará inevitablemente en la obra como deformación de las conexiones. (Esto no significa en modo alguno que el sujeto productor haya de ser capaz de resolver prácticamente en la vida los problemas que se encuentran correctamente reflejados en sus obras. Es

perfectamente posible —y hasta frecuente— que fracase ante las tareas prácticas de la vida; lo único que queremos mentar es el comportamiento ético como base humana de una contemplación ampliada y generalizada de la vida, de la historia. Pero no podemos atender a las innumerables contradictoriedades que se producen con cada personalidad de creador artístico.) Hay que observar aún, para concluir estas consideraciones, que la superación de la cotidianidad de la cual acabamos de hablar no puede ser puramente estética. Al contrario. La relación estética entre los hechos singulares de la vida y la autoconsciencia del género humano es un caso especial cuya peculiaridad hemos descrito antes detalladamente. Pero el contradictorio modo de comportamiento aludido por Hartmann aparece, por ejemplo, también en el caso del filósofo. Cuando pensadores de determinado tipo intentan simplemente entender las pasiones humanas, no admirarlas ni ridiculizarlas, se levantan también por encima de la práctica de la cotidianidad, pero alejándose de lo estético mucho más radicalmente de lo que es posible en las formas de la vida cotidiana, que son necesariamente mixtas; pues la tarea del arte consiste precisamente en encontrar un modo de expresión evocador, suprapersonal y personal a la vez, sensible y manifiesto, tanto para el llanto como para la risa, para el luto y para la burla. Es, en todo caso, un prejuicio debido a la homogeneización jerárquica practicada por el idealismo filosófico el concebir como cosa estética todo erguirse por encima del comportamiento cotidiano y equipararlo con el proceso de la creación artística y con su relación con el objeto refigurado.

Hemos tenido que detenernos ante esta cuestión porque ella decide acerca de toda la teoría de la «belleza» de lo humano, de la vida histórico-social. La equivocidad del concepto de belleza utilizado de ese modo ha sido ya claramente registrada a veces por los griegos, en cuya cultura empezó dicha categoría a desempeñar su papel histórico-filosófico. Cuando el Sócrates platónico empieza su decisivo discurso en la discusión sobre el eros —discurso cuyas puntas decisivas son posteriores a la llegada de Alcibíades—, describe su conversación con la sabia Diótima. Este diálogo dentro del diálogo tiene al principio algunas réplicas que, por su espontaneidad artísticamente querida, son muy adecuadas para iluminar más de cerca nuestro problema. Diótima pregunta a Sócrates: «¿Qué le pasará al que haya conseguido la belleza? — Yo dije entonces que en mi situación no tenía todavía una respuesta a mano para esa

pregunta. Bueno, pues ponte en el lugar de una persona a quien se dirigieran esas mismas preguntas, pero referidas a lo bueno en vez de a lo bello. A ver, Sócrates: ¿qué es lo que quiere el que ama las buenas cosas? — Conseguirlas, contesté».[1] La perplejidad de Sócrates cuando se habla de lo bello y su inmediata respuesta acertada cuando se trata de lo bueno muestran claramente que, para los griegos, la síntesis de lo bello y lo bueno era originaria y primariamente un problema ético; la supremacía de lo ético era tan dominante que, en su ámbito, lo estético no tenía sino una impropia función auxiliar y se rebajaba casi a mera metáfora de ornamento; esto quedará aún más claramente de manifiesto cuando consideremos la doctrina del eros.

Esta problemática se hace por fin más seria y complicada en la época moderna. La aguda crítica de Diderot no se refiere inmediatamente más que a las concepciones de un individuo. Pero tiene validez general si pensamos en modos de comportamiento humanos como los conformados, por ejemplo, en *Les liaisons dangereusses*; hechos, ideas, intenciones y estados de ánimo de personajes como Valmont o la marquise de Merteuil, caen plenamente bajo la crítica de Diderot al renegado judío. No puede confundirse este aventurerismo criminal «estéticamente» reflejado con la totalidad de la evolución de lo erótico en esa época. Lo «consciente» y «planificado» de las vivencias eróticas de Casanova, por ejemplo, es un erotismo de ingenuo refinamiento que no va más allá de su propia esfera; la superación de dificultades en la conquista de una mujer es aquí parte del complejo orgánico del erotismo mismo, y la satisfacción que ella produce, las ocasionales autorrepresentaciones orgullosas no tienen nada en común con la nihilista estrategia erótica «estética» de Valmont o la Merteuil, considerada como modo de comportamiento humano. Más correcto sería comparar con el mundo de la novela de Laclos el *Jonathan Wild* de Fielding, pese a que su temática no sea erótica; es cierto que la actitud de Fielding resulta mucho más abierta y resueltamente polémica que la de Laclos; pero los modos de comportamiento representados tienen un cierto parentesco como fenómenos de la vida, reproducidos en sociedades diversas, en circunstancias diversas y por autores que difieren en mentalidad y en intención artística. Si no queremos

1. PLATÓN, *Banquete*, 204 d-e, traducción M. Sacristán, Barcelona, 1956, página 106.

destrozar el marco de estas consideraciones, tendremos que abstenernos de entrar en reflexiones acerca de los parecidos y las diferencias que arrojan las bases sociales de cada caso. Observemos sólo brevemente que cuando, después de la Revolución, Balzac y Stendhal dan forma a acciones privadas «estratégicas» de esa naturaleza —con erotismo o sin él—, esas acciones aparecen ya liberadas de toda «estética», o sea, en forma desfetichizada, como fenómenos puramente sociales. En *Crimen y castigo* vuelve a percibirse el criterio «estético» aplicado a acciones humanas prácticas, pero, de acuerdo con el radical cambio del fundamento social, ello ocurre con acentos completamente nuevos. Raskolnikov, que es en ciertos aspectos un heredero meditabundo, interiorizado y autocontemplativo de Rastignac, rechaza en sus últimas reflexiones, colérico e indignado, todo criterio «estético» de su acción. Entiende que la mezquina fealdad de ésta es una consecuencia necesaria de su situación social y ve su única debilidad en el hecho de que puedan presentársele tales reservas «estéticas». «El temor a lo antiestético es el primer signo de la debilidad», dice a su hermana. Desde el punto de vista de nuestro problema es de verdad importante esta recusación de lo estético como criterio moral de los actos; la concreta problemática de la acción de Raskolnikov se encuentra, empero, también fuera del marco temático de estas páginas.

La identificación de los puntos de vista estético y ético en la estimación de actos y modos de comportamiento humanos ha tenido un matiz especial en el período clásico y romántico de la literatura alemana. En el capítulo anterior, y atendiendo al *Wilhelm Meister*, hemos hablado de algunos importantes problemas de esa época. Allí hemos aludido a la aguda ironía con la cual Goethe critica todo intento de convertir principios estéticos en máximas de la vida cotidiana, especialmente en la forma y el destino del «alma hermosa». Hegel recogió esta orientación crítica en la *Fenomenología del Espíritu*, al estudiar, como Goethe, el comportamiento del «alma hermosa» desde el punto de vista de su relación con la realidad. En los textos de Goethe, la verdad, poéticamente conformada, surge indirectamente del contraste entre caracteres, vidas, etc., de diversos personajes; Hegel, de acuerdo con la línea básica de su filosofía, formula esta cuestión como un problema de la relación del hombre con la realidad, como un problema de la alienación. Parte en esto del acertado presupuesto de que una vida realmente moral, una vida capaz de realizar éticamente la personalidad, no puede tenerse más

que en una pugnaz interacción con la realidad objetiva, con los demás hombres, en la sociedad. Como el «alma hermosa» —caricatura del proceso de creación artística en la vida— hace de la propia subjetividad una sustancia que lo domina todo, «se consume en sí misma y desaparece como vapor sin forma que se disipa en el aire... El alma hermosa y sin realidad, en las contradicciones de su mismidad pura y de la necesidad que tiene esa mismidad de alienarse en el ser y mutar en realidad, puesta pues en la *inmediatez* de esa fija contraposición... se sume en la insania como consciencia de esa contradicción en su inmediatez irreconciliada, y se disuelve en una nostálgica consunción».[1] Todo hacer u omitir del individuo que no se oriente a metas objetivas ni aspire a su propia consumación en la lucha por esas objetividades, sino que se contente con un «estético» autorreflejo, tiene que sucumbir a ese destino que Hegel ha descrito aún más duramente que Goethe. La desfetichización de las ilusiones de una «estetización» de la vida humana tiene lugar aquí —teniendo en cuenta las diferencias sociales entre la Alemania y la Francia de la época— en sentido análogo al que se encuentra en Balzac y Stendhal. Es cierto que en el caso de los dos escritores franceses esa crítica descansa en las reales trasformaciones sociales, consecuencia de la gran Revolución, mientras que en Alemania no se hace más que explicitar las consecuencias ideológicas de un acaecer de la historia universal que no ha podido aún consumar en el ser social existente más que mínimas alteraciones reales.

Corresponde a esa situación el hecho de que la crisis postrevolucionaria de la ideología burguesa tenga su primera revelación teoréticamente plena en el romanticismo alemán. La superficie inmediata del fenómeno muestra cómo se va hasta el final en la estetización de la vida, más allá de la mitad del camino, en la cual se habría detenido Goethe. Novalis lo ha dicho del modo más enfático: «*Los años de aprendizaje de Guillermo Meister* son en cierto sentido muy *prosaicos* y modernos. Lo romántico perece en esa obra, junto con la poesía de la naturaleza y lo maravilloso... Es una historia burguesa y doméstica poetizada. Lo maravilloso se trata explícitamente en ella como mala poesía y entusiasmo ñoño. El espíritu del libro es el ateísmo artístico».[2] El «idealismo mágico» de Novalis,

1. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, *Werke*, *cit.*, II, págs. 496, 504 s.
2. NOVALIS, *Werke* [Obras], Jena 1923, II, pág. 243. De modo análogo escribe Friedrich Schlegel acerca del *Sternbald* de Tieck. Cfr. HAYM, *Die romantische Schule* [La escuela romántica], Berlín 1920, pág. 210.

que, frente a Goethe, se lanzó a probar la realidad superior de lo maravilloso, quería aplicar directamente a la vida los principios de la poesía y del arte, o sea, mostrar que la soberanía del sujeto creador sobre su materia vale también para el comportamiento del hombre real respecto de su mundo circundante real. Esta teoría romántica pasa por alto que una tal soberanía es sumamente relativa incluso en el proceso de la creación artística; el material, el tema, el género, etc., determinan un ámbito de posibilidades concretas cuyo abandono o violación aniquilaría la unidad y el valor estéticos de la obra de arte en producción. Pero en el proceso de creación el artista se enfrenta sólo con sus propias imágenes reflejas de la realidad, las cuales, aunque sin duda tienen sus propias leyes, se comportan de todos modos respecto de la voluntad formal del sujeto de un modo muy distinto que la realidad misma. Aplicada a ésta, esa concepción del mundo no es sino ilusión, la ilusión, concretamente, del dominio completo de la realidad, contrapuesta al célebre «compromiso» goethiano; y el verdadero contenido de esa ilusión es un error socialmente determinado e ideológicamente enmascarado: dicho crudamente, pasa que los románticos carecen del valor, la energía y la capacidad de conseguir soluciones vitales del tipo del Lothario o la Natalie goethianas.

Este aspecto del romanticismo puede ciertamente verse de un modo directo en sus obras, pero ha cobrado propia figura histórica en los escritos de Kierkegaard sobre tema estético. Esos textos enlazan directamente con el romanticismo y lo explican y complementan al modo como el miércoles de ceniza explica el carnaval y lo complementa. Lo que en los autores románticos es meramente ilusión aparece en el texto de Kierkegaard abiertamente como desesperación. En la réplica al *Banquete* platónico escrita por Kierkegaard, la pieza poética o filosófica *In vino veritas,* se celebra también un simposio, y los participantes magnifican también el amor, su poesía, su ascenso a las únicas esferas vitales auténticas. Pero la figura más representativa de ese mundo, Juan el Tentador, desenmascara al final el grupo entero presentándolo como coro de desesperados. En comparación con el romanticismo se estrecha aquí el terreno que ha de dominar la «estética» vivida: «Vivir poéticamente», la tarea central de ese tipo, se identifica ya exclusivamente con el dominio del erotismo.[1] Kierkegaard era demasiado agudo para no

1. KIERKEGAARD, *Entweder-Oder* [O bien O bien], ed. Dresden-Leipzig, s.a. página 224.

percibir la irresoluble problemática de esa actitud. Por de pronto, ve con claridad lo vacía que es la equiparación de lo estético con lo erótico. El primer orador de su banquete, el Joven, alude claramente a la implícita rotura platónica que hemos citado antes: «Si uno quisiera decir con Platón "amo el Bien", eso significaría dejarse de un solo paso a la espalda el terreno de lo erótico. Y tampoco se diría nada sobre lo erótico proclamando que se ama lo bello. Imaginad que un amante, para expresar su amor, dijera: amo los paisajes hermosos, amo a Lalage, amo las bailarinas hermosas, amo un hermoso caballo, en resolución, amo todo lo que es bello. ¿Quedaría Lalage satisfecha con este discurso? Seguro que no. Sea hermosa o no lo sea, para el amante lo será más que todas las otras cosas hermosas que haya encontrado en el mundo»[1] No es casual que en el pensamiento de Kierkegaard se acerquen tanto los estadios estético-erótico y religioso en el esquema del camino de la vida; la ética que los vincula es una sofística insincera y vacía acerca del matrimonio, que tiene que representar, por una parte, una superación de lo estético y, por otra, la apología estética de esa superación. Los dos extremos se unen a través de la desesperación, mediante la reducción del hombre a su existencia de individuo, a su incógnito ineliminable. Así aparecen abiertamente y de un modo religioso las categorías latentes en lo estético; pero eso mismo muestra su profundo parentesco, su íntima copertenencia a pesar del violento y premeditado contraste. Por todo ello, mientras, visto externamente, Kierkegaard es un agudo crítico de la filosofía romántica de la vida, en realidad resulta ser el cumplidor más auténtico de esa tendencia. Y por eso también se concentran y despliegan en su pensamiento todos los motivos que en el posterior decadentismo han acarreado la superficial estetización de la vida y hasta, muchas veces, un mero histrionismo simiesco.[2]

1. KIERKEGAARD, *Stadien auf dem Lebensweg* [Estadios en el camino de la vida] Jena 1914, pág. 30.

2. En algunos de mis primeros trabajos, como los ensayos acerca de Novalis y Kierkegaard, critiqué ya este principio de la estetización de la vida. Cfr. mi libro *Die Seele und die Formen* [El alma y las formas], Berlín 1911, págs. 91 ss., 61 ss. Por ingenua y desarmada que me parezca esa crítica hoy, desde puntos de vista actuales, tiene de todos modos, respecto de la literatura crítica contemporánea de ella, la ventaja de que en la consideración de ambos autores situé siempre en el centro la necesidad del fracaso de esa tendencia. En cambio, y por ejemplo, Rudolf Kassner, muy venerado entonces por mí, aún era capaz de escribir en su ensayo sobre Kierkegaard (con el cual enlazaba el mío) que Kierkegaard ha vivido un poema. Cfr. KASSNER, *Motive*, Berlín, s.a., págs. 16 s.

El paralelismo entre los dos diálogos sobre el eros, el de Platón y el de Kierkegaard —paralelismo pensado a veces con seriedad filosófica, otras en cambio como parodia—, muestra al mismo tiempo un cierto parentesco en los fundamentos ideales últimos y una contraposición radical condicionada por las épocas respectivas. Hemos aludido ya a la problemática común, en Platón y en Plotino, de esas identificaciones de lo ético y lo estético, lo bueno y lo hermoso, que no se fundan en nada y se presuponen siempre, en cambio, como obvias. En el caso de Platón esa problemática provoca relativamente pocas dificultades, porque la línea generalmente antiartística de su filosofía no permite duda alguna: a la menor divergencia, Platón eliminará sin contemplaciones la ornamentación estética de lo ético. La situación es en gran parte análoga incluso en el caso de Plotino, pese a que éste pretenda salvar el arte. En otros contextos hemos aducido sus ideas acerca de la «belleza inteligible»; esas ideas muestran sin duda muchos elementos tomados en préstamo de las formas aparienciales y las categorías de las obras de arte, con la presunta prueba de que esas categorías sólo se revelan impropia, secundaria, inauténticamente donde existen de un modo real, mientras que su existencia verdadera ha de buscarse y hallarse en las regiones trascendentes puramente espirituales. Ese tipo de pensamiento indica muy claramente que toda la estética se trasciende en la esfera de la religión; lo que ha actuado evocadoramente, en forma sensible y manifiesta, de un modo estético, ha de experimentar una intensificación, un salto cualitativo por el hecho de que el hombre salte por encima de toda limitación sensible y amanezca en una esfera de pura inteligibilidad. Como es normal, esta concepción religiosa de una «sensualidad» no-sensible, y precisamente por eso, de validez más profunda y duradera, ha nacido de la hipóstasis de determinados principios estéticos. Ya antes hemos aludido a esa ilimitada generalización idealista de la teleología estética. Como en el arte —igual que en el trabajo— la finalidad puesta se encuentra en el espíritu antes que la obra conformada en la realidad sensible, le resulta fácil al idealismo obtener de esa situación consecuencias compatibles con su tendencia. Por de pronto, la «sensibilidad no-sensible» parece probada de un modo práctico y psicológico por el hecho de que en la «visión» del artista la obra de arte existe ya plenamente, antes de su realización en la realidad material, de un modo espiritual. Las palabras de numerosos artistas,

según los cuales la obra realizada se queda muy por debajo de la «visión» originaria, resultan para el idealismo prueba irresistible de que las formas, los sonidos, los colores, etc., presentes sólo subjetivamente al artista, contienen una calidad sensible trasfigurada e interiorizada por el puro espíritu y que el mundo real, sumido en la materialidad y mezclado con ella, no es en absoluto capaz de llevar a una objetivación auténtica.

Hay en esto otra hipóstasis más del idealismo filosófico hecho mística religiosa, a saber: la idea jerarquizadora según la cual el creador tiene que estar absolutamente por encima de lo que crea. Como tantas tesis del idealismo filosófico traspuestas por trascendencia al terreno religioso, ésta generaliza acríticamente la inmediatez de la relación teleológica del hombre con el producto del trabajo, del artista con su obra. Pues inmediatamente —pero sólo de ese modo inmediato, sólo al nivel de la vida cotidiana— todo lo producido por el hombre parece ser en efecto algo puesto a su servicio, subordinado, por tanto, a su voluntad y a sus finalidades. Pero la relación real es precisamente lo contrario de esa representación inmediata. Gracias a sus herramientas, gracias a los productos del trabajo que levantan el trabajo mismo a un estadio superior, gracias al ocio posibilitado por la evolución del trabajo, el hombre puede sin duda encaramarse cada vez a un nivel superior de despliegue de sus capacidades. Los productos que él fabrica son al mismo tiempo el vehículo de su autoproducción, de su superación del estadio animal, de la constante ampliación y de la constante profundización de su cultura. Esta caracterización general de toda teleología del trabajo se presenta aun intensificada en el caso de las objetivaciones superiores de la división social del trabajo, por las cuales se han realizado y siguen realizándose el dominio del hombre sobre la realidad que le rodea y la autosatisfacción humana. Se trata, ante todo, de la ciencia y el arte. Por tanto, si realmente hay que establecer una gradación jerárquica en la vida del hombre entre el creador y lo creado, la tesis de que el hombre crea o produce más allá y por encima de sí mismo, corresponde a los hechos objetivos de la vida bastante más adecuadamente que la idea idealista de que el creador está necesariamente por encima de lo que produce.

Las dos formas de objetividad y de conexión conceptual construidas de ese modo, mediante hipótesis, mediante la generalización deformadora de hechos reales —a saber: la «sensibilidad» superior,

inteligible, y la supremacía jerárquica absoluta del creador sobre su obra— son los axiomas implícitos del eros. Como hemos podido ver, esos dos deformadores préstamos tomados a lo estético liquidan la esencia y la existencia de lo estético mismo, pero de tal modo que su fantasma parece salvado en el mundo «inteligible» de la identidad de lo bueno y lo hermoso, y, además, esas formas fantasmalmente espiritualizadas de lo estético pretenden garantizar el ascenso gradual y paulatino hacia aquel «Uno» que está más allá de las formas. Claro está que con eso desaparece de lo estético —con excepción de algunas abstracciones— todo lo que es propiamente estético. Lo estético se reduce en la tierra a un ropaje que adorna el bien, para que luego ambos se aniquilen idénticamente en la gloria del espíritu que se encuentra a sí mismo. El papel de la belleza se reduce pues a atraer a ese ascenso al hombre aún preso en la sensualidad de la vida; en cuanto que ese hombre entiende realmente la esencia de su hacer, la belleza se hace cada vez menos terrena, cada vez menos sensible, hasta disiparse al final como mera parábola del bien. Por eso Plotino resume la doctrina platónica del eros del modo siguiente: igual que hay una Afrodita urania y una Afrodita terrena, así también hay en su séquito, y producidas por ella, dos encarnaciones del eros. (En esta duplicación del eros se esconde, ya en el texto platónico, un auténtico problema estético que hemos tratado en el capítulo anterior: el problema de la distinción entre lo agradable y lo estético.) Pero en cuanto que se abre entre ambas encarnaciones el abismo que separa la recusable sensualidad de la pura espiritualidad bienaventurada, no sólo desaparecen todas las transiciones y mediaciones imprescindibles en la vida de los hombres, sino que, además, lo estético se disuelve en el vapor de lo inteligible; así se explica que la doctrina del eros no sea una explicación de lo estético, por metafísica que fuera, ni siquiera una superación metafísica del mismo. Parece, sin duda, como si la hermosura de lo humano fuera el trampolín para lanzarse a la cima del ser propio, verdadero; mas para dar consecuente forma filosófica a ese salto, los platónicos tienen que empezar por desnaturalizar ya tan completamente el punto de partida que no les queda, al apartarse de lo estético, más que una palabra completamente vacía: belleza.

Como es natural, las tendencias espiritualistas del platonismo aparecen en Plotino de un modo mucho más penetrante que en el texto platónico mismo. Especialmente el *Simposio* irradia tanto y

tan floreciente cromatismo poético, presenta tanta viva figura humana, tanta auténtica situación de hombres, que uno tiende fácilmente a olvidar, por obra de ese brillo extraordinario, el espiritualismo extremista que vincula la filosofía del maestro con la de Plotino. Para nuestro presente problema es muy importante la versión original de la doctrina del eros porque en ella la «belleza natural» del hombre aparece en su forma inmediata como belleza de las relaciones erótico-sexuales entre los hombres, y porque éstas precisamente se convierten en el vehículo de ascensión a lo ético. Todo lo cual puede iluminar un poco más intensamente el último problema de este ciclo, un problema que aún no hemos tratado. Se trata de una dúplice cuestión; primero: si, y en qué medida, lo que en una atracción erótico-sexual por otro ser humano parece a uno «hermoso» tiene algo que ver con lo estético; segundo, si, y en qué medida, hay aquí un punto de partida real para lo que la doctrina platónizante del eros concibe como ascenso a la verdadera ética y hasta a las formas «últimas» y más auténticas del ser. Platón mismo ve claramente que la simple satisfacción del impulso sexual no puede tener nada que ver con este problema. De acuerdo con la situación histórico-social de su época, el erotismo relevante en este contexto es, en la línea capital de su exposición, el amor de los efebos. Pues en la Edad Antigua no existía amor entre hombre y mujer en el sentido en que hoy lo conocemos. Es claro que no puede ser tarea nuestra en este lugar aludir suficientemente a la historia del erotismo sexual y considerar, por ejemplo, los importantes casos excepcionales que se han dado ya en la Antigüedad (la Fedra de Eurípides, la Dido de Virgilio, etc.). Pero lo típico es que en la Antigüedad griega el rebasamiento, al modo moderno, de la relación puramente sexual se encuentre ante todo en el amor de los efebos. Hay una célebre sentencia del socrático Aristipo, recogida por Plutarco, que caracteriza muy precisamente la concepción general de las relaciones sexuales entre el hombre y la mujer en la Antigüedad: «Pues tampoco creo que me amen el vino ni el pescado, y, sin embargo, gozo de ambos».[1] Este tipo de relaciones sexuales pertenece sin

1. PLUTARCO, *Vermischte Schriften* [Miscelánea antológica], München-Leipzig 1911, II, pág. 6. Del amor. Cuando, por ejemplo, en *El seductor* kierkegaardiano resuenan concepciones parecidas, no son ya —dada la básica diversidad de la situación histórica— ecos de esa concepción ingenua y bárbara, sino intentos de espiritualizar e interiorizar relaciones de la vida sexual del tipo representado —por ejemplo— por Laclos.

ninguna duda al ámbito de fenómenos vitales que en el capítulo anterior hemos llamado de lo agradable; no podemos estudiar aquí el lugar, sin duda especial, que ocupan en ese campo. Indiquemos sólo y brevemente que aunque ese tipo de relación aparece en lo inmediato como atracción puramente fisiológica (o a lo sumo psicofisiológica), eso no anula en absoluto la determinación ampliamente histórico social de su carácter. En su importante narración histórica *Schach von Wutenow,* Fontane ha descrito una de esas relaciones erótico-sexuales de espontánea explosión (entre el protagonista y Victoire von Carayan). Pero al mismo tiempo indica sutilmente que la posibilidad de esa pasión arraigaba en el hecho de que poco antes, y aludiendo precisamente a Victoire, el príncipe Louis Ferdinand, dictador de la moda espiritual de aquel ambiente, había hablado largamente acerca del atractivo de la «Beauté du Diable». Análogos efectos a menudo inconscientes —a veces muy mediados, a veces simples influencias de la moda sobre lo que se vive inmediatamente como atractivo sexual— pueden observarse por todas partes en la vida cotidiana.

En cualquier caso, toda relación sexual —fugaz o duradera y hasta omnilateralmente apasionada— es relación entre dos personas privadas y precisamente en su privaticidad; la dominante fuerza de lo subjetivo privado llega aquí hasta las cualidades externas e internas más específicas del hombre, y hasta las más fugaces formas del *hic et nunc* de las condiciones del encuentro. La afirmación de que ese dominio absoluto de lo privado actúa también en las pasiones amorosas legendarias que han dado en simbólicas, es una tesis de evidencia inmediata: pues la pasión amorosa se enciende en el ser-así de un hombre, desde su naturaleza somática hasta —en algunos casos— sus cualidades intelectuales y morales supremas, además de sus debilidades y sus defectos. La peculiaridad y la intensidad de esa pasión consiste precisamente en que toma ese mero ser-así, esa singularidad del ser amado, como algo último, inmutable, como sustancia como tal, como destino, a diferencia de las formas generales de relación social, en las cuales impera frecuentemente el esfuerzo por trasformar al interlocutor, interna o externamente, de acuerdo con los propios fines. La vida cotidiana es sin duda, como hemos visto, el dominio propio de lo privado; pero, por las mismas razones que la práctica, muestra simultáneamente una constante tendencia a rebasarlo. Sin embargo, mientras que, cuan-

do se orienta hacia las objetivaciones superiores de la existencia humana social, el hombre se ve obligado a un proceso de superación de la propia privaticidad, el rasgo esencial del amor sexual, tal como se ha conformado en el curso de los milenios, es precisamente la afirmación incondicional y sin reservas de esa privaticidad singular. El hecho de que aquí —como en todas partes, pero de modo más acusado— haya una gigantesca escala de tipos de aspiración y de satisfacción, desde la mera compensación del estímulo sexual hasta las formas superiores de la pasión amorosa en las cuales se muestra explosivamente el carácter incondicionado y exclusivo de las auténticas pasiones, por la vía conceptualmente —pero sólo conceptualmente— paradójica que hace alternativamente, en el sujeto y en el objeto, que la privaticidad se convierta en absoluto; el hecho —con otras palabras— de que, pese a todas las diferencias y contraposiciones, tenga siempre lugar esa afirmación de la singularidad privada, es justificación de lo antes dicho. Cuando el pensamiento se acerca a ese fenómeno e intenta entenderlo sin insertarlo en una conexión trascendente, se producen, por su peculiaridad única en la vida humana, las explicaciones míticas más fantásticas, las cuales, empero, si se considera su núcleo racional, desembocan siempre en la afirmación de la singularidad privada, tan obvia cuanto inexplicable en otros campos. Esto se presenta ya en el texto platónico, en el discurso de Aristófanes que explica la indomable aspiración de un individuo determinado a otro no menos singular mediante el mito según el cual los dioses cortaron por la mitad los seres humanos primitivos: cada cual intenta unirse con aquel otro con el cual formó una unidad. Pero hasta Goethe recurrió al mito de la trasmigración para explicarse su relación con Charlotte von Stein (como, por lo demás, hizo el joven Schiller respecto de su relación con Laura):

Dime, ¿qué nos depara el destino?
Dime, ¿cómo nos ató tan precisamente?
Sí, tú fuiste en tiempos ya vividos
Mi hermana o mi mujer.

Sin ornamentación mítica ha expresado Karl Marx, con tanta violencia cuanta claridad, ese mismo sentimiento en una carta de amor: «En cuanto que estás lejos, mi amor por ti aparece como lo

que es, como un gigante en el cual se comprimen toda la energía del espíritu y todo el carácter del corazón. Vuelvo a sentirme hombre porque siento una pasión grande, y la dispersión en que nos envuelven el estudio y la formación moderna, y el escepticismo con el cual acusamos necesariamente todas las impresiones subjetivas y objetivas, son como para hacernos a todos pequeños, débiles, llorones e irresueltos. Pero el amor, el amor no al hombre feuerbachiano, ni al metabolismo molescchottiano, ni al proletariado, el amor al amorillo, que quiere decir a ti, hace otra vez al hombre hombre». Lo que hace de esta carta un documento importante es la persona de su autor. Pues si el mismo Karl Marx separa de esa decisiva relación de su vida hasta el amor al proletariado —que es el fundamento de la obra entera de su existencia—, y ve precisamente en ese otro amor la posibilidad de su autoafirmación personal y humana más propia, es claro que aquí, en la realidad verdadera inmediata del gran amor, no se trata del autor del *Capital*, del primer dirigente del proletariado revolucionario, sino de las personalidades singulares privadas de los dos seres llamados Karl Marx y Jeny von Westphalen; y está claro, por otra parte, que el gran revolucionario y científico de significación universal no pretende con eso abandonar la obra de su vida, sino hallar en la vida misma un punto de apoyo arquimédico a partir del cual pueda confirmársele —y confirmarse él mismo— como personalidad singular privada. Basta para nuestros fines con la comprobación de este hecho. Como es natural, la existencia y la acción simultáneas de tan divergentes tendencias vitales en un mismo individuo, provocan toda una serie de problemas, morales y éticos ante todo, pero no sólo de esta naturaleza; también la pasión amorosa, en efecto, tiene que insertarse en la totalidad de cada hombre privado y socialmente activo, y armonizarse con sus demás actividades. Pero todo el mundo comprenderá que este ciclo de problemas no tiene su lugar en nuestro presente contexto.

Para el cual queda una sola cuestión en pie: ese complejo vital, ¿tiene en su existencia inmediata algo que ver con lo estético? La expresión «belleza», que aparece constantemente en el lenguaje de los amantes, ¿tiene alguna relación interna objetiva con lo estético? Recordaremos que ya el joven del *Simposio* kierkegaardiano dudaba de ello justificadamente. En la citada carta de Marx se encuentra un paso muy interesante al respecto; Marx habla del retrato de Jenny: «Pese a lo malo que es, tu retrato me presta muy buenos

servicios, y ahora entiendo por qué hasta las "vírgenes negras", hasta los más chapuceros retratos de la madre de Dios, pueden hallar adoradores imperturbables, y hasta en mayor número que los buenos retratos».[1] Nos interesa en esa frase la confesión de que cuando se trata de la figura de la mujer amada importa poco la calidad artística e incluso el parecido fotográfico. El retrato no es desde ese punto de vista más que un punto de apoyo para la fantasía, un símbolo de la existencia de la mujer lejana. Lo que le importa al amante en el objeto de su pasión es completamente ajeno a todo punto de vista estético.

Anatole France contempla esta cuestión por otro lado, para llegar en última instancia al mismo resultado. En su novela *Le lys rouge* una mujer pregunta a su amante, un escultor, por qué no la toma como modelo. El escultor contesta: «¿Por qué? Porque soy un escultor mediano... Para crear una figura que viva hay que tomar el modelo como materia muerta a la que se arranca la belleza, a la que se violenta para arrancarle la esencia. Todo lo que es tuyo, tu cuerpo y todo tu yo, me es más importante. Si me pusiera a modelar un busto tuyo, me perdería como un esclavo en naderías que para mí lo son todo, porque son naderías tuyas. Todas ellas se me meterían tonta y tenazmente en la cabeza, y no conseguiría nunca componer un conjunto». En el último drama de Ibsen, *Cuando despertemos*, esta contraposición íntima en la relación del artista con el modelo y la del hombre con la mujer amada se convierte en tema de una colisión trágica. Estas versiones modernas son valiosas porque explicitan muy rotundamente la diferencia objetiva presente en este punto, independientemente de que su aparición en la vida haya de llevar de modo inevitable a choques. Pero basta con su mera existencia para iluminar el hecho de que la «belleza» de una amada no tiene nada que ver con las posibilidades estéticas de un cuerpo femenino reproducido o reproducible, y ello precisamente porque —también aquí— el amor tiene su sede en la singularidad privada, se mantiene en ella y se niega, en la medida en que es auténtico, a una superación en lo estético.

Este hecho, considerado hasta ahora desde el punto de vista de la vida, se confirma también por la práctica del arte. Las grandes

1. KARL MARX, carta a su mujer del 21 de junio de 1856, publicada por el Instituto Giacomo Feltrinelli, *Annali* I, Milano 1958, pág. 153.

figuras de amantes constituyen, naturalmente, un importante objeto artístico, y como el reflejo estético tiende a una fidelidad radical a la realidad, la singularidad privada de tales figuras, tal como la acabamos de analizar, así como la de sus relaciones, se convierte de modo necesario en punto de partida de la construcción de la obra. Trátese de Tristán e Isolda, de Romeo y Julieta, del amor de Anna Karenina por Wronski o del de la mujer de Putifar por José en el libro de Thomas Mann, la singularidad privada de los amantes y de su relación, que no es subsumible bajo ninguna categoría, constituye siempre el punto de partida y de apoyo de la dación artística de forma. Es cierto que la totalidad de ésta rebasa esa singularidad privada porque —aun preservando la singularidad específica de la pasión amorosa misma— la inserta en una conexión de conjunto del acaecer humano social. Ese contexto puede ser, como en *Romeo y Julieta*, por ejemplo, la autodestrucción de la sociedad feudal, en la cual el mero hecho de un amor como el de los dos personajes pone en marcha todos los motivos y todas las determinaciones de ese proceso de disolución y saca a la superficie sus colisiones inmanentes. Con ello el acaecimiento, que en la vida era singular-privado, pierde en el reflejo estético, convertido en momento de una totalidad vital —aunque, repitámoslo, sin perder su unicidad en su ser en y para sí— el carácter de singularidad privada pura y mera. Son ilimitadas las posibilidades que todo eso actualiza. Todos los problemas a los que hemos aludido hablando del papel del amor en la vida entera de los hombres (problemas que es imposible estudiar aquí) dan de sí la realidad cuyo reflejo estético abre para el arte la perspectiva de superar aquella privaticidad, conservándola en la generalidad artística, en la particularidad de lo típico. Si no se consigue esa conexión, resultará trivial hasta la historia de amor más auténticamente sentida y más precisamente reproducida, porque el carácter privado del objeto no es patético y vivo, profundo y significativo más que para los interesados directamente en él, o sea, en la vida misma, y no en su reflejo ni para una receptividad general; su simple refiguración mecánica no permite que la singularidad privada originaria vaya más allá de un mero y falso interés curioso. Por otra parte, una superación demasiado directa de la singularidad privada del amor, una introducción demasiado directa de su significación histórico-social en su decurso y en su naturaleza, puede hacer que la configuración de la realidad resulte pálida y abstracta. Así ocurre en *Cábala y amor* si se la compara con *Romeo y Julieta*,

y aún más en los dramas de Hebbel, sobre todo en la *Agnes Berhauer*.

El reflejo estético, la configuración artística, enlaza pues aquí —igual que en todo fenómeno vital importante— con su peculiaridad específica y no la rebasa sino porque la sitúa bajo una nueva iluminación en el contexto total de la vida, en la referencialidad última a la autoconsciencia de la humanidad. El reflejo estético del amor, de su objeto y sus sujetos, de sus complicaciones y destinos, no se diferencia pues en principio de la refiguración de otros fenómenos; precisamente la preservación de su peculiaridad específica muestra la igualdad de principio con todos los demás objetos de la vida, pues la salvación y acentuación de lo específico de los objetos es la esencia general de todos esos reflejos. Es claro que, a causa de la referencialidad a la autoconsciencia de la humanidad, todo eso aparece de otro modo, más concretamente y, al mismo tiempo, con más generalidad que en la inmediatez originaria de la cotidianidad. No hay duda de que así ocurre también en el reflejo estético de lo erótico. Heine lo ha comprendido muy exactamente en su exposición del Renacimiento, concebido como rebelión contra la concepción medieval del mundo y puesto, por ello mismo, en paralelismo con la Reforma: «Es posible que los pintores de Italia hayan polemizado con el clero más eficazmente que los teólogos sajones. La carne que florece en las pinturas de Tiziano es todo protestantismo. Los lomos de su Venus son tesis mucho más sólidas que las clavadas por el fraile alemán en el portal de Wittenberg».[1] La lacónica ironía de Heine dice claramente que los desnudos de Tiziano han elevado a una altura de cosmovisión lo personal y privado de la atracción erótico-sexual actuada por el cuerpo femenino desnudo: el cuadro se impone como una proclamación del derecho del hombre a vivir plenamente la existencia privada en lo erótico (y no sólo en ello), como ruptura revolucionaria con el ascetismo medieval; y así pierde su privaticidad mera, su limitación al mero ser-así de un determinado ser humano en una determinada relación con otro.

Si reflexionamos acerca de ese momento o elemento conceptual comprendemos la justificación relativa de la doctrina del eros: esa doctrina se propone llevar a concepto, como despliegue del hombre total, el lugar de lo erótico en la vida, su relación con los valores

1. HEINE, *Die romantische Schule* [La escuela romántica], *Werke* [Obras], edición Elster, V, pág. 227.

supremos, así como las tendencias teoréticas y prácticas presentes en los amantes. El hecho de que la versión platónica de esa doctrina yerre la conexión real se debe —dicho de un modo general— a la confusión del concepto de belleza, por culpa de la cual se introduce una estetización que desdibuja y desnaturaliza fenómenos de la vida, recusando su justificada peculiaridad, que es la que determina su singularidad, al estilizarlo todo estéticamente, y se hacen desembocar transiciones y evoluciones reales de la vida en una falsa trascendencia estetizada, en vez de buscar y hallar su verdadero lugar en el ámbito de la humanidad terrena; además, el platonismo adolece de una constante confusión entre la realidad y su refiguración. Todos esos errores han podido imponerse en el platonismo porque en él las meras ideas representan la realidad auténtica; si la realidad empírica misma no es más que una reproducción de las ideas, no puede asombrar que desaparezcan las diferencias cualitativas entre ellas y sus reproducciones. Esas tendencias confusionarias cobran base filosófica y ulterior refuerzo a causa de las soluciones ascéticas dominantes en el pensamiento platónico. El discurso de Alcibíades, que es el que más rotundamente expresa el elemento erótico personal, culmina precisamente con la negativa socrática al cumplimiento físico de la necesidad amorosa. Se trata, ciertamente, de un ascetismo poetizado, sabroso y hasta fascinador por la intervención de la ironía y la autoironía; pero precisamente en eso se manifiesta lo paradójico de la actitud de Platón: el filósofo desea preservar la atracción sensual erótica, pero sólo como trampolín para llegar a la virtud ascética, la cual, desde luego, no tiene aún formas cristianas, sino otras coherentes con la ciudadanía en la polis, o, por mejor decir, formas propias de una idealización utópica de ésta. Pues es seguro que el real erotismo de los efebos de la polis real no ha conocido el ascetismo platónico; a consecuencia de su vinculación con el valor militar y con las virtudes políticas del ciudadano, era algo más erótico, esto es, más capaz de rebasar la mera sexualidad, que la relación con la mujer en la Antigüedad (dicho en general). Por eso puede manifestarse tan claramente en ese contexto el problema del eros. Mas como la reflexión platónica se produce ya en una época de decadencia y disolución, la vía de la virtud tiene que ser necesariamente ascética y destruir sus propios presupuestos, el reconocimiento incluso de un erotismo ya anímico. El maravilloso efecto del *Simposio* no se debe sólo a la verdad poética de su forma, sino también al complejo problemático, tan im-

portante para la posterior evolución, que el texto platónico nos presenta ya con un alto despliegue dialéctico. Por eso la discusión de la «belleza natural» del hombre, con las determinaciones dialécticas de la distinción entre ética y estética, tenía que arrancar de ese monumento, pese a que, por lo que hace al problema mismo, la confusión ha llegado en él a lo que quizá sea su punto culminante.

II *La belleza natural como elemento de la vida*

La consideración filosóficamente sobria y sin prejuicios de este problema suele enturbiarse en estética por culpa del siguiente planteamiento jerarquizador: ¿es superior la belleza natural a la belleza artística? El planteamiento jerarquizador, dejando aparte cuál sea su conclusión, anticipa sobre todo dogmáticamente la solución en la medida en que esa coordinación estético-jerárquica, cualquiera que sea su detalle, entre belleza natural y belleza artística hace de ambos campos partes de una estética unitaria. El problema de si nuestras vivencias de la naturaleza (o una parte de ellas) son realmente de carácter estético recibe así a priori una solución afirmativa que impide su tratamiento sin prejuicios. Como hemos visto, esa homogeneización dogmática ha tenido ya su forma más consecuente en la doctrina platónica de las ideas, en la cual los objetos de la realidad objetiva se conciben como reproducciones, y el reflejo estético de la realidad se degrada así a una reproducción de reproducciones, lo cual decide al mismo tiempo a priori la cuestión jerárquica en favor de las reproducciones o imitaciones primarias. Pero el planteamiento jerárquico mismo, independientemente de la dogmática que acabamos de describir, falsifica además las relaciones reales entre los diversos complejos de la vida humana. Éstos componen juntos una totalidad concreta que da naturalmente lugar, en las realizaciones prácticas, a series jerárquicas ad hoc. Pero éstas no pueden ni deben nunca generalizarse más allá de su función concreta en la conexión real dada. Pues ya la más elemental práctica cotidiana presenta relaciones dialécticas sumamente complicadas; piénsese, por ejemplo, en la herramienta (en el más amplio sentido de esta palabra), que no es más que un medio cuando se la contempla referida a cada acto de ejecución y, por tanto, tiene que quedar en ese contexto subordinada a cada finalidad concreta, mientras que, en un contexto más amplio temporal y espacialmente, la

evolución de los instrumentos del trabajo consigue una cierta superioridad sobre cada trabajo concreto. Es obvio que al aumentar la complicación de los complejos fenoménicos singulares esta dialéctica —y, con ella, la relativización permanente de la jerarquía de los diversos elementos— tiene que ser cada vez más intensa.

Ya en la época de la estética moderna, Hegel, y Vischer sobre todo, introducen una forma especial de falsa jerarquización. Al intentar probar la superioridad estética del arte sobre la naturaleza, estos pensadores reducen la relación del hombre con el mundo natural a la relación del artista con su modelo, y partiendo de que el artista no se atiene servilmente al modelo, no pretende dar una simple fotocopia de él, procuran establecer como conclusión la tesis de la «imperfección» estética de la naturaleza.[1] Por de pronto y ante todo, es completamente falso reducir a la relación del artista con su modelo incluso las solas relaciones del hombre con la naturaleza cuyo modo vivencial suele expresarse en el uso lingüístico cotidiano —que refleja en esto la anchura y la extensión de la vida real— con el término «belleza»; pues la relación del artista con su modelo no cubre más que un diminuto rincón del campo de estas relaciones. La realidad sería una verdadera pesadilla, una caricatura de lo que es de verdad, si los hombres anduvieran por el mundo como el Viggi Störteler de Keller, con un cuaderno de apuntes en la mano para registrar esas relaciones artista-modelo. Pero la reducción que estamos criticando es aún más drástica que eso: pues el proceso creador del artista no se limita a la relación de modelo; las reales experiencias de la vida, a las que no subyace ninguna «comparación» de ésas entre la naturaleza y la obra que hay que producir, desempeñan en la génesis de las auténticas obras de arte un papel frecuentemente mucho mayor que el de esas comparaciones. Son incluso numerosos los casos en los cuales artistas muy considerables rechazan la posibilidad de una observación de la naturaleza porque, en atención a determinadas finalidades de su trabajo creador, la suponen perjudicial para la autenticidad de la obra. Goethe, por ejemplo, ha dicho a Eckermann a propósito de la relación con el modelo en la poesía: «Nunca he contemplado la naturaleza con fines poéticos. Pero como mis juveniles dibujos paisajísticos y mis posteriores investigaciones científicas me han movido a una observación constante y cuidadosa de los objetos naturales, me he

1. VISCHER, *Ästhetik*, *cit.*, § 234.

aprendido poco a poco de memoria la naturaleza hasta en sus detalles mínimos, de tal modo que cuando, como poeta, necesito algo de ella, lo tengo siempre a mi disposición, y no es fácil que peque contra la verdad».[1] Por otra parte, Vischer se encuentra bajo la influencia de concepciones artísticas contemporáneas, propias del idealismo alemán y pasajeras, cuando dice, por ejemplo, que la comparación del original natural con el boceto o proyecto y con la realización de la fantasía artística tiene que redundar necesariamente en perjuicio de la realidad. Como varias veces hemos indicado, el análisis real del proceso creador corresponde a la segunda parte de esta obra. Aquí podemos decir sólo, anticipando cuestiones, que esa relación es mucho más complicada que lo que imagina Vischer: sin duda tiene cierto papel la tendencia a operar sobre el sector real del que parte el artista, que le inspira o le sirve como modelo, para hacerlo, mediante alteraciones, acentuaciones, eliminaciones, etc., más eficaz artísticamente que la impresión causada por esa realidad en el artista. Pero no es menos frecuente que el proceso creador se resuelve en una pugna infinita, y a menudo en vano, por acercarse meramente a la íntima plétora de determinaciones del sector natural de que se trate.

Chernichevski, situándose en el punto de vista de la vida, ha dado una crítica aguda y acertada de la concepción, idealísticamente hinchada por Vischer, de una «perfección» que sólo existiera en la imaginación.[1] Pero su misma exposición del problema adolece, por una parte, de una acrítica aceptación, con los acentos invertidos, de sistematismos de Vischer, y, por otra, de su actitud en muchos aspectos propia del viejo materialismo, la cual, pese a correctas argumentaciones, le hace llegar frecuentemente a consecuencias falsas por unilaterales; así ocurre cuando ve en el efecto de la obra de arte un mero sucedáneo de las impresiones naturales inalcanzables en un determinado momento, o cuando dice que el arte puede halagar a un gusto corrompido por la sociedad, mientras que la naturaleza no puede hacer eso. No hará falta aclarar que esta última afirmación, por ejemplo, generaliza injustificadamente ciertas desviaciones reales del arte, y pasa además por alto que sentimientos impropios, socialmente producidos, pueden encenderse frente a la naturaleza exactamente igual que ante obras de arte. Así pues, mientras Vischer

1. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe, cit.*, 18 de enero de 1827.
2. CHERNICHEVSKI, *op. cit.*, págs. 408 ss.

acentúa unilateralmente, y reduciendo las relaciones del hombre con la naturaleza, el momento de la superación de la naturaleza por el arte, Chernichevski sostiene con no menor unilateralidad el principio contrapuesto, a saber, que la naturaleza está siempre por encima del arte.[1] Con acierto polémico subraya Chernichevski que la ciencia no pretende nunca ser superior a la realidad; el arte, dice, tiene que adoptar la misma actitud.[2] Esto es en general acertado, especialmente la tesis implícita de que en los dos casos el reflejo está al servicio de la humanidad; pero, por verdadera que sea esa tesis, no se refiere al problema decisivo en este contexto. La comparación entre ciencia y arte es aquí inoportuna porque en la ciencia no se plantea siquiera el problema jerárquico que se da en el arte. Cuando se habla de la superioridad de la ciencia se está pensando simplemente en la superioridad del reflejo científico sobre el de la vida cotidiana inmediata. Sólo en la estética se plantea el problema como si se tratara de comparar la naturaleza en sí con la realidad peculiarmente refigurada por las obras de arte. Cuando se exagera mecánicamente la analogía ciencia-arte, se pierden lo específico de las vivencias de lo que solemos recoger bajo el nombre, muy equívoco, de «belleza natural» y la especificidad del reflejo estético.

Otro obstáculo que se opone a la comprensión adecuada de esos fenómenos es, junto a los puntos de vista caracterizados hasta ahora, el prejuicio según el cual el Ser-en-sí de la naturaleza es el objeto común a ambos grupos de reflejos y de las emociones que ambos desencadenan. Esta concepción anda muy cerca de la filosofía idealista: para esta filosofía, todo se deduce de la idea, y lo único que queda por hacer es asentar la correcta relación jerárquica entre la belleza natural y la artística en cuanto son esencialmente objetivación, reproducción, etc., de la Idea. Pero también el viejo materialismo mecanicista suele adoptar un punto de vista según el cual la naturaleza en sí produce directamente su propia belleza. Herder —que, pese a muchas reservas que tiene en otros terrenos, y pese a la frecuente introducción de puntos de vista deístas en esta misma problemática, coincide en general con el viejo materialismo— ha escrito en la *Kalligone*: «El que una obra sea fruto del arbitrio o de la necesidad no altera en nada su naturaleza y su institución; y además, ¿quién nos asegura que no subyazga a las obras de la natura-

1. *Ibid.*, págs. 491 s.
2. *Ibid.*, pág. 489.

leza una *razón*, es decir, una regla ordenadora de todo y pensada por el Espíritu?... Pues sólo nuestra limitación hace que distingamos entre el *arte humano* y el *arte natural*; porque seríamos muy pobres e impotentes ante la poderosa obradora, la Naturaleza».[1] El auténtico materialista Chernichevski piensa, como es natural, de un modo demasiado crítico para admitir que en la creación de belleza por la naturaleza actúe alguna intención. Pero como identifica lo estético con la vida, con la plétora o plenitud de la vida, llega a conclusiones bastante parecidas a las del antiguo materialismo; así escribe: «...si concebimos lo hermoso como la plenitud vital, tendremos que conceder que la aspiración a la vida que lo penetra todo en la naturaleza orgánica es al mismo tiempo una aspiración a producir belleza. Aunque en la naturaleza no podemos ver finalidades, sino sólo resultados, por lo cual no podemos decir que la belleza sea una finalidad de la naturaleza, sin embargo, nos es forzoso describirla como un resultado esencial, para cuya consecución la naturaleza pone sus fuerzas en tensión. Lo involuntario e inconsciente de esa aspiración no perjudica en modo alguno su realidad».[2] De esta posición se desprenden contradicciones filosóficas generales cuya resolución puede eliminar algunos obstáculos que se oponen a la clarificación de nuestra problemática.

Si se pensaran consecuentemente hasta el final concepciones como las representadas por los ejemplos aducidos, habría que llegar a la conclusión de que la belleza es una categoría de la filosofía de la naturaleza. Y así no sólo cada objeto en su mero ser-así, sino también todo conjunto de elementos, por heterogéneos que éstos fueran, tendrían que entenderse —con sólo que ante ellos pudiera darse la vivencia de la belleza— como producto, precisamente en su belleza, de las fuerzas naturales en su estricto ser-en-sí. Así habría que admitir, por consiguiente, un reflejo de la realidad objetiva en el cual precisamente las determinaciones que determinan el ser de un tal objeto o complejo objetivo y en cuya suma y conexión consiste el Ser-en-sí del objeto, aquellas determinaciones que aparecen para el sujeto como objetividad independiente de la consciencia, se convirtieran en él en un Para-nosotros adecuado: un Para-nosotros entre cuyas propiedades objetivas, en sí, se contara también aquel modo apariencial íntimamente necesario que solemos llamar belleza

1. HERDER, *Kalligone*, *Werke*, *cit.*, XVIII, pág. 153.
2. CHERNICHEVSKI, *loc. cit.*, pág. 413.

natural. De esa situación se desprende ante todo la siguiente antinomia: o bien todo lo que se produce en la naturaleza por la acción de las leyes de ésta tiene que ser ya bello, en simultaneidad con todas sus demás propiedades, o bien las leyes naturales, en su interacción objetiva, producen objetos y conexiones objetivas, bellos los unos y no bellos otros; pero entonces el estudio y la comprensión adecuados de esas leyes tendrían que conseguir captar las leyes de las constelaciones que dan existencia a lo hermoso y a lo que no lo es. Dicho brevemente: un correcto conocimiento de la naturaleza, de sus leyes, tendría que revelar también las conexiones que producen la belleza natural; ésta tendría pues que encontrarse —incluso en el conocimiento humano— en el mismo plano metodológico que las demás percepciones y los demás conceptos relativos a la objetividad y la legalidad de la naturaleza.

Estas concepciones aparecen con toda consecuencia en las partes de la astronomía de Kepler que afirman para los movimientos, las distancias, etc., de los planetas las mismas relaciones numéricas que representan en la música los fundamentos físico-matemáticos de las relaciones acústicas entre los sonidos. Hasta aquí se trata de una afirmación científico-natural objetiva, acerca de cuya verdad son, naturalmente, los científicos naturales los que tienen que juzgar. Pero desde el punto de vista de la estética puede preguntarse: aun suponiendo que todas las afirmaciones de Kepler resultaran verdaderas, ¿qué probarían ellas respecto de la existencia objetiva de la música en la naturaleza como «belleza natural»? Pues lo único que podría haber probado Kepler es que en los movimientos de los planetas se registran las mismas proporciones matemáticas que en las relaciones acústicas subyacentes a la música. Pero, por otra parte, el mismo Kepler dice que los cielos son silenciosos; y de eso se sigue que aunque aquellas proporciones coincidan con las acústicas, no pueden ser por su esencia más que generalizaciones matemáticas de series audibles. Hemos visto, por otra parte, al hablar de la música como fenómeno estético, que aunque esas proporciones, en cuanto fundamento de la relación auditiva del hombre con ese arte, den la base de la posibilidad de éste, lo que hace de la música en sentido estético tiene que rebasar absolutamente tales proporcionalidades que son sólo material utilizable. Así pues, aun practicando las mayores concesiones, aun admitiendo que haya objetivamente, también en otros fenómenos naturales, amplias analogías con los fundamentos físicos de la música, no se consigue la

menor prueba de que en el mundo externo al ámbito humano exista algo realmente análogo a la música auténtica. Esta crítica no pretende decir nada acerca de la verdad o falsedad, la importancia o la insignificancia de esa teoría de Kepler. Se limita a indicar que ni siquiera la kepleriana «armonía de los mundos» suministra prueba alguna de que la naturaleza produzca algo estético.

En este punto se presenta ya la más esencial dificultad de la fundamentación filosófica de la belleza natural: el carácter teleológico de todo fenómeno que merezca la calificación de estético. Y no se trata sólo de una determinación teleológica de objetos sueltos, sino también de sus conexiones, de sus interrelaciones. Si la belleza de una roca, por ejemplo, es producida, como tal belleza, por la naturaleza, entonces también habrá de tener ese origen objetivamente determinado la belleza, más frecuente y más importante, de los conjuntos de objetos, como, por ejemplo, el formado por un gamo a la orilla de un arroyo bajo los rayos del sol poniente. Por tanto, el que quiera presentar la belleza natural como producto directo de las leyes naturales objetivas tendrá que probar que en las leyes naturales que dominan el ser y la alteración, los movimientos y las relaciones de los objetos, hay una tendencia teleológica orientada a la belleza. Esto no es ninguna dificultad especial para la filosofía idealista, especialmente para una parte considerable del idealismo objetivo: cuando se empieza por admitir la idea de un Dios creador del universo cuya voluntad creadora produce los fenómenos, se puede añadir sin más a dicha voluntad creadora, la tendencia a la belleza. Y aunque el desarrollo de las ciencias de la naturaleza haya opuesto obstáculos insuperables a la penetración directa de la teleología en la contemplación de la naturaleza, sin embargo, la renovación de la hipóstasis idealista de la teleología del trabajo, fenómeno que ya conocemos, la doctrina de que el productor está siempre por encima de lo producido, puede seguir suministrando un fundamento —por frágil que sea— a la deducción de la belleza natural. Así ocurre en el siglo XIX, por ejemplo, en la estética de Weisse que, partiendo de ese supuesto, sitúa el genio creador por encima de la obra de arte estética, para acabar viendo en la belleza natural en cuanto forma objetiva del genio, el supremo nivel de lo estético.[1] Aducimos el caso de Weisse porque es un drástico ejemplo de las construcciones, sumamente artificiosas, por medio de las cuales se

1. WEISSE, *System der Ästhetik*, Leipzig 1830, II, págs. 418 ss.

deduce en el pensamiento moderno la belleza natural objetiva y existente como producto del Espíritu que obra en la naturaleza.

Pero también la filosofía materialista de viejo estilo tropieza con la contradicción consistente en que la evolución de las ciencias de la naturaleza elimina de la imagen del mundo el carácter teleológico de la naturaleza total, antes ingenuamente utilizado, para aceptar, empero, al mismo tiempo una belleza natural como producto de las «ciegas» fuerzas y leyes naturales. En la vieja filosofía materialista se encuentra muy frecuentemente, sobre todo en el plano emocional, la necesidad de reforzar la prioridad del ser respecto del pensamiento, de la naturaleza respecto del hombre, mediante la proclamación de la perfección de la naturaleza, lo que conlleva la prueba de la existencia objetiva de una belleza producida según leyes por la naturaleza. Materialistas que en otros temas suelen ser sumamente agudos y críticos no se dan cuenta a veces de que con ello sucumben a la antinomia, antes formulada, entre legalidad natural y teleología. Cuando en su *Ensayo acerca de la pintura* Diderot toma como punto de partida la tesis de que la naturaleza no produce nada «incorrecto», parece estar partiendo simplemente de la idea del funcionamiento sin roces de las diversas leyes naturales en su conexión, o sea, de las cadenas causales que determinan directamente los objetos singulares. Pero si se lleva ese presupuesto mentalmente hasta sus últimas consecuencias, se desemboca en una «harmonia praestabilita», en una especie de teleología cósmica de acción constante. Y eso suscita una sospecha acerca de la consecuencia materialista de su exposición —que se propone la fundamentación de la belleza natural—, sospecha que aun queda reforzada al leer la frase en que declara: «No hay entre todos los seres que existen ninguno que no sea como tiene que ser». Ya la idea de tener-que-ser, en ese sentido de deber-ser, introduce una especie de teleología en la naturaleza, ya que ese concepto no tiene sentido alguno, puesto frente al devenir, si no se supone al mismo tiempo como meta un modelo. El reconocimiento de que las combinaciones de cadenas causales producen las evoluciones, los procesos típicos, las formas típicas del ser, no contiene elemento alguno de deber-ser; pero sin teleología alguna, sin interpretación idealista de la evolución, es imposible la exigencia de que un ejemplar de una especie «debe» encarnar sus propiedades típicas de un modo puro.

El naturalista y estetista que ha sido Goethe, mucho menos consecuente que Diderot cuando se trata de epistemología materialista,

ha estimado en cambio con mayor frialdad conceptual esta situación. Frente a la afirmación de Diderot según la cual la naturaleza no produce nada «incorrecto», Goethe sostiene sólo que la naturaleza no produce nada «inconsecuente». Es clara la diferencia. La descripción de Diderot ha sido traspuesta de la estética —y hasta, más precisamente, de una determinada fase de la estética francesa— a la naturaleza; la pugna por la corrección de la conformación artística es un contenido importante de las discusiones propias de los siglos XVII y XVIII. La modificación conceptual propuesta por Goethe, según la cual la naturaleza no produce nunca nada inconsecuente, es de mucha mayor prudencia; elimina de los objetos naturales todos los elementos teleológico-estéticos traspuestos en ellos y propone consecuentemente, en lugar de la formulación de Diderot (los fenómenos naturales son como deben ser), una versión según la cual los objetos naturales son siempre como pueden ser, esto es, tal como tiene que desarrollarse necesariamente a consecuencia de las innumerables interacciones, cruces, etc., de fuerzas naturales pocas veces predictibles con exactitud; Goethe alude a una necesidad que contiene ineliminablemente en sí los elementos del azar. De ello se sigue consecuentemente la recusación de la tesis según la cual la reacción humana al ser-así necesario de los objetos naturales haya de ser incondicionalmente una reacción estético-emocional. El conocimiento y el goce coexisten ante los fenómenos naturales «sin eliminarse recíprocamente y sin especial relación». En el pensamiento goethiano esa tajante distinción no excluye en modo alguno una relación emocional con la naturaleza en sentido no-estético. En otros contextos hemos aludido a su entusiasmo por caracolas y cangrejos durante su estancia en Venecia; aquel goce es por lo menos tan intenso como las vivencias más fuertes de belleza natural, pero no tiene ningún contenido estético: lo vivo, por su «adecuación a su situación» resulta avasalladoramente verdadero y con mucho ser. El nuevo pathos del conocimiento de la naturaleza en su verdadero Ser-en-sí, liberado y purificado de todas las proyecciones teleológicas de épocas pasadas, se orienta a la captación científica de los fenómenos naturales y se esfuerza por eliminar críticamente de la imagen de la naturaleza todos los conceptos y todas las formas objetivas que son fruto de necesidades sociales humanas. A diferencia de Diderot, cuya concepción de la naturaleza parece ser capaz de derivar, casi sin transiciones y al mismo tiempo, en conocimiento científico y en vivencia estética, la crítica goethiana

separa no sólo —como hemos visto— el comportamiento científico y el estético respecto de la naturaleza, con la mayor exactitud posible, sino también la estructura objetiva de la naturaleza misma —por muy capaz que sea de obrar emocionalmente sobre el hombre— y el reflejo estético de la realidad en las obras de arte. Al tomar posición contra la tendencia de Diderot a «amalgamar la naturaleza y el arte», Goethe describe del modo siguiente la contraposición entre ambos: «La naturaleza organiza una imagen viva e indiferente, el artista una imagen viva pero significativa; la naturaleza, una figura real, el artista, una figura aparente. Ante las obras de la naturaleza, el contemplador tiene que poner él mismo en su ánimo la significación, el sentimiento, el pensamiento, el efecto, la acción; en la obra del arte, el espectador quiere y tiene que encontrar ya todo eso».[1]

El pensamiento de Kant está influido por Newton y por la evolución de la ciencia natural subsiguiente al gran científico; por eso Kant no puede caer ya en una trasposición directa de principios teleológicos a la naturaleza. Pero como también está intensamente movido por las ideas de su tiempo, especialmente por las rousseaunianas, y como, en tanto que moralista, sitúa las vivencias de la naturaleza por encima de las vivencias artísticas, también Kant tiene que llegar a una teleología estética de la belleza natural. La posibilidad sistemático-metodológica de su posición arraiga, por una parte, en su concepción epistemológica de la incognoscibilidad de la cosa en sí, gracias a la cual consigue, junto a (o por debajo de) la imagen rigurosamente legaliforme de la naturaleza, excluyente de toda teleología cósmica, un margen de juego para la introducción agnosticista y metafísica de los puntos de vista teleológicos que por razones críticas no puede admitir en el mundo de lo fenoménico. Por otra parte, la concepción trascendente o nouménica de la ética le abre también un camino para insertar en el sistema de esta disciplina las conexiones teleológicas. Kant ha formulado ese programa del modo siguiente: «La belleza natural sustantiva nos revela una técnica de la naturaleza que la presenta como un sistema construido según leyes cuyo principio no encontramos nunca en nuestra capacidad de entendimiento, a saber, el principio de una finalidad, relativo al uso de la capacidad de juzgar en la contemplación de los

1. GOETHE, *Diderots Versuch über die Malerei* [El ensayo de Diderot acerca de la pintura], *Werke* [Obras], *cit.*, XXXIII, págs. 207 ss.

fenómenos, de tal modo que éstos tienen que juzgarse no sólo como pertenecientes a la naturaleza en su mecanismo sin fines, sino también en analogía con el arte. Así la belleza natural no amplía, ciertamente, nuestro conocimiento de los objetos naturales, pero sí nuestro concepto de la naturaleza, de la naturaleza como mero mecanismo, ampliándole con el de la naturaleza como arte; lo cual invita a un profundo estudio de la posibilidad de esa forma».[1] De acuerdo con esos principios interpreta entonces Kant los contenidos éticos originados en la vivencia de los colores o en la del canto de los pájaros. Pero añade en seguida a su interpretación: «Así, por lo menos, interpretamos la naturaleza, sea ésa su intención o no». Con lo cual se tranquiliza suficientemente la conciencia crítica del epistemólogo y el hombre puede pasar a afirmar la existencia de una belleza como producto de la naturaleza misma, postulada por los intereses morales del hombre. Todo eso permite apreciar fácilmente una estructura según la cual esa belleza es sin duda irradiada por la entidad, objetiva de los objetos naturales, pero la finalidad de su brillo es la moralidad del hombre. Así pues, la naturaleza no produce sólo belleza sin más, sino también, y al mismo tiempo, una belleza que actúa sobre la moralidad a través de un rodeo dado por el placer estético. Esta idea suena así con la formulación kantiana misma: «Pero como también interesa a la razón que las ideas... tengan realidad objetiva, o sea, que la naturaleza muestra al menos algún rasgo o de algún indicio de contener en sí algún fundamento, alguna coincidencia según leyes de sus productos con nuestra satisfacción independiente de todo interés..., la razón tiene que interesarse por toda manifestación natural de una concordancia análoga a esa; consiguientemente, el ánimo no puede meditar acerca de la belleza de la *naturaleza* sin sentirse al mismo tiempo interesado. Este interés, empero, es, por su descendencia, moral...» Y Kant llama en lo que sigue a los juicios estéticos referentes a esa cuestión «una verdadera interpretación de la escritura cifrada» mediante la cual «la naturaleza nos habla figuradamente en sus formas hermosas».[2] Pese a todas las reservas epistemológicas, pese a todas las oscilaciones del pensamiento entre agnosticismo crítico y mística racionalista y moralista, la contemplación teleológica de la natura-

1. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, *cit.*, § 23.
2. *Ibid.*, § 42.

leza experimenta un auténtico renacimiento en esta concepción kantiana.

Nicolai Hartmann ha renovado recientemente esta teoría remitiéndose explícitamente a Kant que, según él, ha visto correctamente el núcleo metafísico del problema. Pero a consecuencia del desarrollo de las ciencias naturales desde principios del siglo XIX, y a causa también de la tendencia más objetiva del idealismo de Hartmann, la afirmación de una belleza natural objetivamente existente y deducible de un modo directo de la acción de las fuerzas naturales presenta más dificultades al filósofo contemporáneo que a Kant. Las dificultades se acrecientan además por el hecho de que en el pensamiento de Hartmann falta, comparado con el de Kant, la referencia de la belleza natural a una moralidad trascendente fundada en el En-sí de todo ser. Por eso su descripción filosófica del fenómeno mismo es mucho más prudente y precavida que la de Kant. Hartmann empieza por rechazar radicalmente todo recuerdo de la mística de la naturaleza de épocas pasadas; para él, esas místicas no tienen nada que ver con los sentimientos estéticos, porque la sensibilidad para con la belleza natural aparece muy tardíamente en la historia. A ello se añade lo que Hartmann llama la «autarquía» de la naturaleza, su completa indiferencia respecto del modo como obra sobre el sujeto. Pero piensa que precisamente a causa de esa autarquía se produce la vivencia de la belleza natural: «Algo muy subjetivo y algo muy objetivo se mezclan peculiarmente sin perturbarse lo uno a lo otro; el sentimiento de la naturaleza y el sentimiento de sí mismo se suman en una unidad que no debilita la contraposición, sino que la recoge como condición previa esencial».[1] De ello infiere justificadamente Hartmann que los objetos naturales no pueden tener ningún contenido espiritual propio y que ningún contenido de esta naturaleza está representado en ellos. Cierto que Hartmann no se atiene a sus primeras afirmaciones cuando dice que es además imposible introducir en esos objetos un contenido espiritual, pues esta proyección es precisamente parte importante de la subjetividad que él mismo acentúa.[2] Hartmann supera en mucho a Kant por su reconocimiento de esa tensión entre una objetividad extrema y una subjetividad que no lo es menos, y con ello roza incluso un aspecto muy importante, un momento muy signi-

1. HARTMANN, *Ästhetik*, *cit.*, pág. 115.
2. *Ibid.*, pág. 154.

ficativo del fenómeno. El que luego no consiga desarrollar sus observaciones, parciales pero correctas, hasta lograr un conocimiento real y adecuado se debe a su concepción muy tradicional que contrapone siempre de modo inmediato la individualidad humana singular a la naturaleza en sí. A ello se debe la reaparición de todos los enigmas, de todos los problemas metafísicos, y, con ella, la necesidad de una vuelta al planteamiento kantiano, pese a que Hartmann, como hemos indicado, había rebasado ampliamente los fundamentos, a menudo muy ingenuos, de ese planteamiento. «Pues lo asombroso —escribe Hartmann— es la producción de configuraciones en las que se da una relación apariencial trasparente para el contemplador humano, sin que su producción haya podido tener esa finalidad.» [1] Hartmann es en toda esta cuestión realmente crítico cuando observa que el sentimiento del paisaje, que es su tema principal, puede reducirse muchas veces a un sentimiento meramente vital; pero vuelve a sumirse en su enigma metafísico al suponer que las profundas emociones desencadenadas por la naturaleza son esencialmente idénticas con las evocadas por las obras de arte. De todo eso se desprende la formulación antes aludida, en la cual los dos presupuestos dogmáticos del complejo conceptual de la belleza natural —la relación inmediata del individual con la naturaleza en sí y el carácter estético puro de las vivencias así producidas— se expresan como premonición de un «misterio» metafísico.

Si queremos intentar una disolución de esas antinomias aparentemente inextricables, debidas a falsos planteamientos, tenemos que empezar por considerar más atentamente el dogma de la relación inmediata del individuo con la naturaleza; pues sólo podremos determinar racionalmente el carácter de la vivencia misma de la naturaleza cuando hayamos aclarado ése su fundamento objetivo. Hemos visto que también Hartmann admite la tardía actualización histórica del hecho del sentimiento de la naturaleza. Ese reconocimiento, la historia detallada concreta de esas vivencias, de su naturaleza, de sus objetos, etc., son desarrollos que no nos harían progresar ni poco ni mucho filosóficamente más allá del nivel metodológico de visión del problema que ya hemos alcanzado. Pues frente a una tal exposición histórica podría objetarse con cierta razón que la evolución histórica en cuestión no es la del objeto mismo, sino sólo la de su paulatina trasformación en un Para-nosotros, del mis-

1. *Ibid.*, pág. 163.

mo modo que la historia de la física o la química, por ejemplo, no es la historia de sus objetos —estos mismos no se han alterado siquiera en ese período, que es cortísimo si se ve cósmicamente—, sino sólo la historia de nuestro conocimiento de una realidad que ha permanecido idéntica. Pues es claro que también en los tiempos de dominio general de la teoría ptolemaica, la Tierra ha girado, en la realidad objetiva, alrededor del Sol, pese a las representaciones humanas de la época. Así podría decirse que también la belleza natural ha existido siempre del mismo modo —al menos en la era geológica en la que se desarrolla la evolución de la humanidad—, pero que sólo paulatinamente ha llegado a la consciencia del hombre. Es pues necesario determinar claramente la objetividad específica de la naturaleza referida al género humano, tanto en su objetividad cuanto en sus reflejos subjetivos.

Este momento específico que, pese a su gran importancia, no se ha tenido nunca en cuenta, es la producción. Por la producción, por el trabajo subyacente a la misma, el hombre se hace hombre, según hemos afirmado repetidamente; pero por obra del trabajo se produce al mismo tiempo lo que es decisivo para nuestro problema: la separación y la vinculación simultáneas del hombre y la naturaleza. El animal es en todas sus manifestaciones vitales una pieza de la naturaleza; tampoco el hombre puede salirse nunca de la naturaleza; pero mediante su trabajo, mediante la producción, se yergue frente a ella como una fuerza sustantiva, la utiliza de un modo cuyas necesidades no están ya determinadas por leyes naturales, pese a que sus relaciones con la naturaleza no puedan realizarse más que mediante el desencadenamiento práctico, la utilización, el conocimiento, etc., de las cosas y las fuerzas naturales. Por eso ha podido Marx decir del trabajo en cuanto formador de valores de uso, de cosas útiles para los hombres, que es una «condición de la existencia del hombre independiente de todas las formas sociales, una eterna necesidad natural que tiene por objeto mediar el metabolismo del hombre con la naturaleza, o sea, la vida humana».[1] Pero como el trabajo no sólo acarrea la hominización del hombre, sino también, *uno actu* con ese proceso, produce la sociedad humana, el metabolismo con la naturaleza del que habla Marx es siempre intercambio entre la sociedad —todas las sociedades— y la naturaleza, con independencia del tipo de formación social específico de cada

1. MARX, *Das Kapital, cit.*, I, pág. 9.

caso; el mismo Robinson, solitario en su isla, lleva a cabo ese intercambio con la naturaleza como miembro de una sociedad concreta, como hombre situado en un determinado estadio de la evolución de la sociedad. Ese intercambio o metabolismo, que constituye la base de toda relación humana con la naturaleza —práctica, teorética o emocional—, tiene como consecuencia una objetividad dúplice. En primer lugar, la objetividad en sí de la naturaleza sigue imponiéndose intacta; pues toda la producción social se basa precisamente en esa objetividad. Trátese de la naturaleza del suelo labrado, de las propiedades de los animales domésticos, de las cualidades de las materias primas, de los instrumentos del trabajo, etc.; sólo se puede partir de su Ser-en-sí objetivo incluso cuando la finalidad socialmente puesta sea la trasformación de todo ello —y sobre todo cuando tal es la finalidad—, pues una trasformación intencional presupone el conocimiento más exacto posible de sus objetos, de sus condiciones, etc. Pero también el aspecto social-subjetivo de la producción, las necesidades económicas y las posibilidades, las condiciones, los medios, etc., de su satisfacción, que determinan el descubrimiento, la selección y el tipo de elaboración, tienen que ser de carácter objetivo.

Mientras la evolución de las fuerzas productivas, nacida de ese suelo, del intercambio de la sociedad con la naturaleza, va creando relaciones de producción adecuadas a esas fuerzas y regula y altera de acuerdo con ellas las relaciones entre los hombres, el mundo circundante se produce para cada individuo humano partiendo de esa dúplice objetividad que desde todos los puntos de vista aquí aducidos es para él una realidad objetiva dada e ineliminable. Aunque se esfuerce mucho por vivir su propia vida —lo cual, dicho sea de paso, es un fenómeno históricamente tardío, que presupone ya una cultura muy evolucionada y complicadas relaciones de los hombres entre ellos y con la naturaleza—, el individuo no puede conseguirlo más que dentro del ámbito de juego real y según las formas que le ofrece la naturaleza objetiva de cada estructura social. La realidad con la cual tiene que enfrentarse el hombre en la vida cotidiana es pues insuperablemente la conexión y suma objetiva de la estructura de la sociedad y su metabolismo con la naturaleza. El que la ciencia estudie la naturaleza en su Ser-en-sí independiente de la sociedad se debe precisamente a la división social del trabajo, a la necesidad, antes indicada, de realizar el intercambio entre la sociedad y la naturaleza sobre la base del conocimiento más exacto posible de

esta última. Y el que la evolución de la cultura haya impuesto en la ciencia el reflejo desantropomorfizador de la realidad es otra señal más del inconmovible fundamento de toda existencia humana constituido por aquella conexión y suma. Para realizar una tal objetividad del conocimiento había que producir un instrumental intelectual con el cual el reflejo de la realidad se liberara de vinculaciones que en otro caso son prácticamente indestructibles. El largo proceso —difícil y abundante en recaídas— de esa diferenciación de un reflejo desantropomorfizador de la realidad fue antes uno de nuestros temas de estudio; entonces indicamos que el conocimiento —lentamente conseguido a lo largo de esa evolución— de la existencia de la naturaleza con plena independencia del hombre no representa nada inhumano, ni menos antihumano, sino, por el contrario, un importante vehículo del desarrollo del hombre hacia niveles superiores. Pero esta proposición no puede invertirse. Todo lo relacionado con la vida, con las manifestaciones vitales inmediatas de los hombres, tiene como base objetiva, y de un modo ineliminable, la conexión antes indicada de la naturaleza y la sociedad, de hombre y naturaleza. (El reconocimiento de la independencia de la naturaleza respecto de la existencia social de los hombres y las resultantes emociones se insertan como momento importante en esa imagen del mundo.)

No hemos conseguido por el momento más que los rasgos más generales del ser social de los hombres. Pero ya aquí hay que puntualizar lo siguiente: si se las separa de ese suelo suyo propio, todas las determinaciones sobre los hombres, sobre sus recíprocas relaciones, sobre sus actos, sus propiedades, etc., se hacen inevitablemente abstractas y, por esa abstracción, distraen de su esencia y acaban por no decir nada. Marx ha observado con razón: «¿Qué es un esclavo negro? Un hombre de la raza negra. Una explicación vale tanto como cualquier otra. Un negro es un negro. No es *esclavo* más que si se dan ciertas circunstancias». Y a continuación muestra desde sus bases entitativas materiales por qué determinadas proposiciones sobre los hombres, las relaciones humanas, etc., no son posibles más que si se parte de las condiciones reales fundamentales de la vida humana y se las tiene siempre presentes. Nos interesa ante todo de ese texto lo que se refiere a la relación del hombre con la naturaleza: «En la producción los hombres no se refieren solos a la naturaleza. Pues sólo producen colaborando de un modo determinado e intercambiando entre ellos la actividad. Para producir

tienen que entrar en determinadas relaciones y situaciones, y sólo dentro del marco de esas relaciones tiene lugar su relación con la naturaleza, la producción».[1] Eso no significa en modo alguno —como afirman tantos burgueses antimarxistas— una reducción mecánicamente igualitaria de todos los fenómenos de la vida humana a un esquematismo «sociológico»; sino, por el contrario, el punto de arranque metodológico para una diferenciación más precisa y más fina. Resulta para nosotros de especial importancia el que la afirmación de que todas las relaciones del hombre con la naturaleza están socialmente mediadas no anula para Marx, ni siquiera desde un punto de vista puramente económico, las diferencias de los dos campos aquí considerados. Me limitaré a aducir la siguiente observación sobre el problema del valor: «El valor de uso expresa la relación natural entre las cosas y los hombres, la existencia de las cosas para los hombres. El *valor de cambio* es... la existencia *social* de la cosa».[2] En todas las síntesis y diferenciaciones que así se consiguen, importa entender el fundamento y la limitación, el motor y el ámbito de juego de todas las manifestaciones vitales de los hombres partiendo de la actividad humana central, de la producción y la reproducción de su propia vida real, lo cual, en el curso de la evolución, y en paralelismo con el nivel de civilización, requiere mediaciones cada vez más extensas. Al estudiar, más adelante, algunos problemas de detalle, apreciaremos lo indirecto e irregular del modo como esas determinaciones pueden realizarse en los casos concretos. Ahora nos limitaremos a llamar aún la atención acerca de la tendencia general de la historia consistente en «que en ella se encuentra en cada estadio un resultado material, una suma de fuerzas de producción, una relación, históricamente producida, con la naturaleza y entre los individuos, recibida por cada generación de la que precede; una masa de fuerzas productivas, capitales y condiciones, que se modifica sin duda por la nueva generación, pero que prescribe a ésta, por otra parte sus propias condiciones vitales y le da una determinada evolución y un carácter especial, de tal modo que las circunstancias hacen a los hombres exactamente igual que los hombres hacen las circunstancias».[3] Eso significa que las

1. MARX, *Lohnarbeit und Kapital* [Trabajo asalariado y capital], *Werke, cit.*, VI, pág. 482.
2. MARX, *Theorien über den Mehrwert* [Teorías sobre la plusvalía], *loc. cit.*, III, pág. 355.
3. MARX-ENGELS, *Die deutsche Ideologie* [La ideología alemana], *Werke, cit.*, V, págs. 26 s.

relaciones de los hombres con la naturaleza deben considerarse como manifestaciones prácticas, teoréticas y emocionales del metabolismo de la sociedad con ella, precisamente en esa conexión histórica de conjunto, y no con las abstracciones de la estética tradicional, que, al considerar al hombre, prescinde de los fundamentos reales de su actitud ante la vida, y, por otra parte, confronta al hombre con una naturaleza en sí con la cual no tiene prácticamente contacto sino en casos excepcionales, fuera del reflejo científico de la realidad.

Desde el punto de vista económico es fácilmente comprensible esta naturaleza histórico-social de las relaciones de los hombres con la naturaleza con la que están en contacto. Todo el mundo sabe que hace falta alcanzar una determinada altura en el desarrollo de las fuerzas productivas, de la división social y tecnológica del trabajo, etc., para que esas fuerzas puedan entrar en contacto con objetos y complejos objetivos naturales que en sí mismos existían ya antes. Por ejemplo, para los hombres de la Edad de Piedra no existían las menas metalíferas. Pero también posteriormente la evolución económica ha determinado el qué y el cómo en el descubrimiento y la utilización, por ejemplo, del carbón, el petróleo, la electricidad, etc., hasta llegar a las energías desencadenadas por la fisión el átomo. El ámbito en el cual tiene lugar el contacto del hombre con la naturaleza, el metabolismo de la sociedad con ella, es cada vez más amplio, y las cualidades de las relaciones se hacen cada vez más diferenciadas. La importancia de ese crecimiento para la conducta del hombre es incalculable: ese desarrollo sacude constantemente los fundamentos de su existencia. La trasformación puede desprenderse directamente de la evolución económica de la región de que se trate, como en el caso del descubrimiento y el aprovechamiento del carbón y el hierro en Inglaterra; pero también puede llegar de fuera, como en el caso de los depósitos de petróleo de los estados árabes; en todo caso, el efecto mismo se impone necesariamente, aunque —como muestran esos dos extremos ejemplos— su naturaleza no dependerá de la del objeto de que se trate, sino del nivel evolutivo económico y de la estructura de las sociedades que intervengan en esa ampliación del intercambio con la naturaleza.

Al usar expresiones como «campo», «región», etc., hemos intentado indicar que ninguna sociedad ha estado nunca en intercambio con la totalidad extensiva e intensiva de la naturaleza. Lo que se encuentra fuera de su ámbito puede, desde luego, intervenir obje-

tivamente en la vida de la sociedad de que se trate, ya tomen los hombres consciencia de ello, ya se limiten a sentir oscuramente como poder amenazador y hostil la naturaleza que ellos no pueden dominar. Siempre existe, en todo caso, en el sentimiento vital de los hombres la duplicidad de una naturaleza que se encuentra en interacción regulada con ellos y una naturaleza que existe fuera de esos límites. La evolución de las fuerzas productivas y, con ellas, de la civilización, rechaza progresivamente esos límites, pero siempre habrá alguno para el conocimiento humano de la naturaleza y para el dominio de ella, igual extensiva que intensivamente. Las modernas ciencias de la naturaleza han encontrado una expresión conceptual adecuada de esa circunstancia, pero antes ésta era un objeto de temor y esperanza, reproducido en representaciones mágicas, religiosas o supersticiosas. El retroceso de la barrera natural, por decirlo con la expresión que Marx usa corrientemente, no significa sólo una ampliación cuantitativa de la parte de la naturaleza controlada por la sociedad, sino también una intensificación y complicación de las relaciones de los hombres con ella tomada como totalidad, o sea, también con las partes que siguen estando fuera del ámbito del control humano. El retroceso de la barrera natural aporta pues simultáneamente una ampliación, una profundización, un afinamiento, etc., de las relaciones del hombre con la naturaleza respecto de todas sus manifestaciones vitales, o lo hace al menos tendencialmente. Las razones de esa evolución se comprenden fácilmente. Pues la elevación del nivel de la producción significa siempre no sólo una elevación del nivel del trabajo mismo, y la de sus resultados inmediatos, sino también, por una parte, más despliegue de las capacidades humanas y, por otra, la producción y luego la ampliación del ocio, el aumento de la zona de la existencia humana que queda asegurada definitivamente. Todo lo que así se produce en cuanto a energías, capacidades humanas, observaciones, consecuencias inferidas de éstas, etc., supera de un modo natural y progresivo la limitación a la producción, aunque se entienda ésta en el sentido más amplio. Todo lo cual tiene que irradiar necesariamente por la entera vida del hombre, y en el curso de ese proceso las conquistas del intensificado intercambio con la naturaleza fecundan progresivamente todas las relaciones del hombre con ella, no sólo las relaciones prácticas inmediatas. Cierto que esa evolución es sumamente irregular, y no sólo respecto de la sociedad entera de cada caso, sino también respecto de cada individuo humano, den-

tro del ámbito de aquélla. Pues las sociedades de clases que nacen con la disolución del comunismo primitivo refuerzan los momentos del progreso que aquí nos interesan de un modo sumamente irregular; esto vale sobre todo respecto del ocio. Y ello tiene como consecuencia el que determinados fenómenos que resultan de importancia para nuestro problema, se manifiesten exclusiva o casi exclusivamente en las clases dominantes, mientras que entre los explotados no se produce durante siglos o acaso durante milenios ninguna alteración de tales relaciones con la naturaleza.

Teníamos que indicar, al menos en sus rasgos más groseros, el hecho de que el desarrollo de la producción y, con él, la intensificación del metabolismo con la naturaleza, el retroceso de la barrera natural, son fenómenos que, en sus consecuencias humanas sociales, rebasan necesariamente la producción misma. Pero ahora tenemos que dirigir de nuevo la atención a ésta, con objeto de poder considerar más atentamente la peculiar objetividad que cobra la naturaleza en sí en su referencialidad objetiva al hombre social. Marx ha considerado esta cuestión a propósito de la relación entre el dinero y los metales nobles, oro y plata. Como es sabido, hizo falta una larga evolución para que surgieran socialmente esas relaciones entre el dinero y el oro. Subyace objetivamente a esas relaciones el hecho de que las propiedades naturales del oro corresponden, más que las de otros fenómenos naturales, a las exigencias económicas que condicionan las diversas funciones del dinero; esas propiedades son, por ejemplo, la inmutabilidad de la cualidad en cualesquiera cantidades, la gran divisibilidad, la fácil recomposición del todo, el gran peso específico, con la consecuencia de un peso relativamente grande con poco volumen, lo cual representa a su vez facilidad de transporte, y transferencia, la escasez, la escasa dureza, que lo hace inadecuado como instrumento de producción. A causa de esas propiedades naturales objetivas, independientes de toda socialidad, el oro se convierte en encarnación del dinero. «La naturaleza —escribe Marx— no produce dinero, igual que no produce banqueros ni cotizaciones... El oro y la plata no son por naturaleza dinero, pero el dinero es por naturaleza oro y plata.» [1] Nos es aquí fácil contemplar la inseparable vinculación de la objetividad natural con la social en la naturaleza relacionada con el hombre. Como la producción no puede ponerse en relación más que con la naturaleza real

1. MARX, *Zur Kritik der politischen Ökonomie, cit.*, pág. 159.

de los objetos —a diferencia de lo que ocurre con las actividades ideológicas, en las cuales pueden desempeñar un papel importante representaciones socialmente necesarias, pero objetivamente poco fundadas y hasta falsas, como, por ejemplo, las de la concepción mágica de la naturaleza—, ella sólo considera las propiedades objetivas de los objetos, las que tienen existencia independiente. Por otra parte, la producción —de modos diversos según su nivel evolutivo, pero siempre arrastrada por determinadas necesidades objetivas sociales— se enfrenta con la naturaleza y selecciona de los complejos objetivos aparentemente ilimitados, pero que en realidad están limitados concretamente, los objetos que son capaces de satisfacer de modo óptimo las necesidades de cada caso y según el nivel dado de posibilidades técnicas.

Cuando un objeto queda inserto en ese metabolismo de naturaleza y sociedad, es imposible que sucumba a una subjetivización, pues lo que posibilita su inclusión en aquel proceso es precisamente la naturaleza de sus propiedades objetivas, en sí. Pero, por otra parte, el qué y el cómo de su elección —la constitución de lo que ha de ser objeto de aquel metabolismo, mundo, pues, circundante del hombre de cada caso, así como la decisión acerca de lo que va a permanecer fuera del conocimiento, lo que va a constituir simplemente un horizonte natural que puede ser incluso amenazador— dependen del nivel de evolución alcanzado por las fuerzas productivas, o sea, de la estructura de la sociedad. Como esta segunda objetividad no afecta a la primera, sino que se limita a tomar de ella lo que es en cada caso necesario para la producción y la reproducción de la humanidad, se produce el concepto de naturaleza propio del hombre de la cotidianidad; hemos descrito ya de un modo general ese concepto de naturaleza, con su peculiar estructura consistente en que en él se esconde a veces el recto reconocimiento científico objetivo de que la naturaleza tiene una existencia del todo independiente de toda consciencia, de todo comportamiento social, el cual expresa también, por su parte, una verdad objetiva de la vida; la naturaleza aparece entonces como inevitablemente referida al intercambio de la sociedad con ella, sobre la base de la existencia social del hombre. Esta complicada objetividad resulta paradójica cuando se la expresa conceptualmente. Pues, por una parte y como hemos visto, ese modo social de darse la naturaleza no impide en absoluto el reconocimiento de su verdadero Ser-en-sí por la ciencia, ni siquiera su reconocimiento por la práctica cotidiana, y desde luego por el

trabajo. Pero, por otra parte, esa esencia socialmente mediada de la naturaleza que constituye el mundo circundante inmediato del hombre tiene su propia verdad objetiva: en cuanto se la arranque (no científicamente) del nivel de la vida humana, esa verdad fundamental de dicha vida quedará desfigurada; cuando se presenta con la pretensión de ser una reproducción de la vida en su inmediatez, el reflejo desantropomorfizador aparece al sujeto de la vivencia como una falsedad; el hombre sumido en la vida cotidiana no puede realmente ponerse en relación más que con la naturaleza objetivamente referida a él mismo. La estructura objetiva de la piel humana, adecuadamente reflejada por el microscopio, no puede tener para el amante, aunque sea médico, ninguna verdad respecto de la amada; y para el hombre de la cotidianidad, aunque sea un competente astrónomo, el Sol saldrá cada mañana, etc., etc. Esta verdad de la vida sufría violencia en la estética del pasado porque ésta se proponía deducir la belleza natural a partir de la relación inmediata —e inefectiva en la vida— del hombre viviente con la naturaleza en sí. La vieja estética olvida que en la referencia de la naturaleza a la sociedad no se destruye la objetividad de la primera, sino que se inserta simplemente en una nueva conexión vital y socialmente imprescindible para el hombre de la cotidianidad.

La verdad de esa afirmación —que verbalmente, pero sólo así, parece paradójica— queda tanto más clara cuanto más resueltamente contemplamos las relaciones del hombre con la naturaleza no sólo en el proceso de producción, sino también y ante todo en sus irradiaciones sobre la entera vida humana. Pues en ésta se produce sin cesar, y en medida creciente con el desarrollo de la civilización, una separación metodológica de la objetividad dúplice inmediata: el conocimiento científico de la naturaleza tiene que independizarse cada vez más; con el tiempo va consiguiendo organizaciones y dispositivos propios para realizar el óptimo objetivamente posible en ese intercambio, mientras que el hombre, al vivir su propia vida personal, tiene que atenerse a la naturaleza socialmente referida a él mismo y sus semejantes. Ya en la producción más primitiva se encuentran tendencialmente elementos de esas separaciones. Pero, como ya hemos indicado anteriormente, con eso no se agota la eficacia social y humana del intercambio con la naturaleza. Ya en conexión inmediata con el trabajo se producen emociones de los tipos más diversos y que hemos estudiado al tratar el problema de la génesis del arte. Pero, rebasando con mucho ese terreno, el desarro-

llo de las fuerzas productivas revoluciona constantemente las relaciones entre los hombres, las condiciones externas e internas de su vida y, con todo ello, sus relaciones con la naturaleza. Es claro que en este punto no debemos limitarnos a considerar relaciones inmediatas con lo estético. La actitud del cazador respecto de la naturaleza será radicalmente diversa de la del agricultor o la del ganadero, sin que en todo eso haya que considerar intenciones inmediatamente orientadas a lo estético. Y no hará falta recordar que el origen de las ciudades da nacimiento a relaciones completamente nuevas con la naturaleza. El paradójico balanceo de esa coseidad entre la objetividad y la subjetividad se aclara ulteriormente si añadimos que dicha coseidad es al mismo tiempo definitiva y provisional. Es definitiva, porque toda vivencia reacciona a una realidad determinada, ya que es precisamente de tal o cual modo y que resulta ineliminable ya para la vivencia; la posterior convicción de su falsedad no puede sino, a lo sumo, posibilitar para futuras vivencias otra realidad que, a su manera, resultará igualmente definitiva. Pero es, al mismo tiempo, una coseidad muy provisional. No sólo porque el hombre de la cotidianidad se ve constantemente obligado a pasar de ese Para-nosotros cuajado en objetividad al En-sí mismo (trabajo, técnica, ciencia). Ya dentro de una tal realidad el ser objetivo ineliminablemente contenido en ella puede dar lugar a una inmediata recusación del carácter «definitivo», aunque, desde luego, sólo para que tras esa modificación pueda volver a valer como definitiva para el sujeto. Esta oscilación entre fijación y labilidad como forma de la vivencia de la realidad en la cotidianidad se sigue necesariamente de la relación de la realidad vivenciada con su Ser-en-sí.[1]

Como es natural, esas vivencias son también diversas individualmente, y tanto más diversas cuanto más evolucionada sea la sociedad. Pero las diferencias así producidas se despliegan necesariamente dentro del concreto ámbito de juego abierto al hombre por el

1. Como es sabido, el relativismo moderno hace a menudo que la realidad cotidiana que acabamos de describir cristalice en el concepto pseudoobjetivo de «mundo circundante». El ejemplo más grotesco es la conocida teoría de von Uexküll en la cual el apriori schopenhaueriano puesto en cada sujeto empírico lleva a esas consecuencias: «Si el Sol no fuera de la naturaleza del ojo, no podría irradiar en ningún cielo». Consecuentemente dice Uexküll: «El cielo... es una producción del ojo...». J. VON UEXKÜLL, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen* [Exploraciones por los mundos circundantes de animales y hombres], Hamburgo 1956, pág. 145.

intercambio o metabolismo con la naturaleza que se ha conseguido en cada caso; el hecho de que ese ámbito de juego sea muy diverso según los datos clasistas, subraya simplemente la determinación social de todas las vivencias posibles ante la naturaleza. Hemos descrito varias veces y con detalle el ascenso paulatino, irregular y contradictorio de esas vivencias hasta el nivel de lo estético, y ahora podemos limitarnos a remitir a lo dicho en esos contextos. Sólo es necesario destacar que la objetividad dúplice de los objetos que hemos podido comprobar aquí no pierde nunca su validez en las vivencias estéticas ni en las pseudoestéticas, las de mera intención estética. En su exposición acerca de la relación entre el oro y el dinero Marx habla también del problema estético: «Por otra parte, el oro y la plata no son sólo objetos negativamente superfluos, de los que se puede prescindir, sino que sus propiedades estéticas hacen de ellos el material natural del lujo, el ornamento, el brillo, el material de satisfacción de las necesidades dominicales, o, en definitiva, por así decirlo, como luz madura arrancada al mundo inferior, porque la plata refleja todos los rayos de luz en su mezcla originaria, y el oro sólo la suprema potencia del color, el rojo. La sensibilidad para con los colores es la forma más popular de la sensibilidad estética en general».[1] Es claro que esos efectos emocionales parten directamente de la naturaleza material objetiva del oro y de la plata. Pero la enumeración de tales emociones por Marx indica inconfundiblemente un origen social simultáneo con e inseparable de las propiedades naturales de esos metales. Este origen social queda más claro tal vez en uno de los últimos artículos de Lenin, en el que expone la opinión de que, en el caso de una victoria socialista a escala mundial, habría que utilizar el oro para construir letrinas públicas en unas cuantas grandes ciudades.[2] Es claro que el oro de esos W.C. conservaría sus propiedades físicas, pero su efecto emocional, su función de «belleza natural», habría quedado determinada por el nuevo intercambio de la sociedad con la naturaleza, de acuerdo con la nueva época histórica, de modo formalmente análogo y materialmente contrapuesto al de las épocas en que el oro, como símbolo del lujo y la riqueza, se alzó a la dignidad de la «belleza».

1. MARX, *Zur Kritik*, etc., *cit.*, pág. 158.
2. LENIN, «Sobre la importancia del oro ahora y después de la victoria completa del socialismo», ed. alemana de *Obras selectas*, Moscú-Leningrado, IX, 320, 1936.

Nuestras posteriores consideraciones acerca del carácter de las emociones y los sentimientos nacidos de dicho intercambio con la naturaleza se orientarán a poner de manifiesto su carácter humano universal, cuyo fundamento y motor, a través de todas las trasformaciones, es esa doble objetividad descubierta por Marx. Toda concepción que enlace directamente la naturaleza en sí con el hombre viviente tiene que eliminar de la «belleza natural» así hallada la subjetividad del hombre, siguiendo al pie de la letra el modelo de la ciencia (y así ocurre, por ejemplo, en la doctrina de la armonía astronómica de Kepler), o bien tiene que caer en un tipo de exposición que oscile sin fundamento ni criterio entre una objetividad extrema y una subjetividad arbitraria (como ha ocurrido en la mayoría de las estéticas del pasado). Hasta Chernichevski, cuya identificación de la belleza natural con la vida y la plenitud de ésta evita la trampa típica de sus predecesores, la proyección de tendencias teleológicas en la totalidad de la naturaleza, sucumbe a esa misma inconsecuencia teorética. La plenitud o plétora de la vida es, efectivamente, un producto no teleológico de la naturaleza, pero eso no resuelve la cuestión de si en esa producción tiene que producirse también lo que Chernichevski entiende por belleza natural. Pues si fuera consecuente tendría que decir que una potente nube de langostas sajarianas, por ser plétora de vida sui generis, ha de ser tan «bella» como un campo de trigo que se ondula con su rica carga bajo la brisa, y que el exuberante desarrollo de células cancerosas en un cuerpo humano es tan estético como ese mismo cuerpo en la exuberancia de su anterior salud. En este punto Chernichevski, abandonando repentina e inconsecuentemente su primitiva posición (la de la naturaleza en sí), acaba por recurrir al hombre: «Pero hay que añadir que el hombre contempla la naturaleza en general con los ojos del poseedor, y que en la tierra le parece hermoso lo que se relaciona positivamente con la felicidad y el bienestar de los hombres».[1] No hay duda de que eso significa una considerable aproximación al punto de vista de Marx, con la diferencia de que Chernichevski se mantiene en un plano abstracto, mientras que Marx habla concretamente. Con esta acertada introducción del hombre por Chernichevski —la cual deja, empero, fuera de consideración la interacción práctica de los hombres con la naturaleza— no se elimina, de todos modos, el dualismo de la objetividad y la subjetivi-

1. CHERNICHEVSKI, *op. cit.*, pág. 374.

dad: la «plenitud de la vida» sigue estando en el ámbito objetivo de la naturaleza en sí, independiente del hombre. El papel de éste se reduce a una estimación subjetiva de los fenómenos que son para él inmediatamente útiles o agradables. Y como esos fenómenos no están determinados por la interacción objetiva, entitativa, de la sociedad y la naturaleza, los momentos de arbitrariedad subjetiva se mantienen sin superar en aquel papel. (Chernichevski niega, por ejemplo, toda «belleza natural» que no sea directamente afirmativa de la vida, como la hermosura del otoño, a causa de la general decadencia de la vida en él.) Por eso tiene que faltar a la belleza natural en el sentido de Chernichevski la universalidad que resulta necesaria y objetivamente del metabolismo entre la sociedad y la naturaleza; y, por otra parte, la estimación de los fenómenos no puede basarse o fundarse en ningún criterio social objetivo; desde el punto de vista filosófico es arbitraria, aunque sea perfectamente comprensible desde el punto de vista de Chernichevski, que es la actitud del revolucionario demócrata arraigado en el campesinado ruso.

No nos contradecimos si hacemos ahora algo que hemos evitado antes: una consideración de algunas cuestiones de principio de la *evolución del sentimiento humano de la naturaleza*. Pues antes de la clarificación básica de sus fundamentos objetivos, esa consideración histórica no habría podido dar de sí si no algunas confusiones más; pero una vez conseguida esa clarificación, es seguro que el repaso de la evolución histórica puede arrojar alguna luz sobre la naturaleza real de las relaciones emocionales del hombre con la naturaleza. Observemos para empezar que contamos con muy pocos trabajos preparatorios útiles para el estudio de este problema. La investigación, ya no muy abundante, tropieza además con el obstáculo de que muchos autores parten dogmáticamente de una relación «eterna» y al mismo tiempo estética de los hombres con la naturaleza, con lo que ocultan así involuntariamente el fenómeno real; a ello se añade que las noticias históricas proceden en su mayor parte de estadios evolutivos ya relativamente adelantados, mientras que para los comienzos contamos con muy pocos datos. Pero pese a todas esas fuentes de error, es posible afirmar lo siguiente: ni siquiera en una sociedad tan civilizada como la romana se encuentran indicios de peso en favor de la tesis de que la belleza de un sector de la naturaleza, en su condición de tal, haya ofrecido interés real a los hombres. Los lugares que visitaban y admiraban en sus viajes los hombres de esa civilización eran célebres por el

mito, o por la historia, o por ser fenómenos anormales de la naturaleza.[1] Es claro que, con diversas debilitaciones y modificaciones, ese interés se ha mantenido hasta hoy; piénsese en el interés que aún suscitan los campos de batalla, o los restos de la vida de hombres destacados, o sus tumbas, etc. Más tarde han intervenido intensamente en las relaciones del hombre con la naturaleza consideraciones ideológicas. Ya en la Antigüedad el concepto de naturaleza, utilizado metafóricamente, se ha convertido en un concepto valorativo con gran influencia en la conducta de los hombres (vivir conforme a naturaleza, derecho natural, etc.). En algunos períodos —como el de la influencia de Rousseau a este respecto— el contraste derivado entre la sana naturaleza y las corrompidas condiciones de la vida artificial influye intensamente en las relaciones del hombre con la realidad natural que le rodea; recuérdense, por ejemplo, nuestras observaciones acerca de los jardines llamados ingleses. Los afectos, las emociones, las ideas, etc., originadas por ese contraste socialmente condicionado se refieren obviamente tanto a la naturaleza dominada por la sociedad cuanto a la que se encuentra fuera de ese ámbito dominado: el «cielo estrellado» de Kant es un ejemplo característico de esa relación con la naturaleza. Es evidente que en todo esto la situación social de cada caso, el lugar de cada sujeto en las controversias nacidas de ese suelo forman una componente decisiva del sentimiento de la naturaleza operante en cada caso. Guillermo de Humboldt ha resumido del modo siguiente en una carta a Goethe sus impresiones de Francia: «cada nación tiene un concepto propio de la naturaleza».[2] Luego de lo que hemos dicho podríamos añadir a esas palabras las siguientes: y también lo tiene cada clase dentro de cada nación. Así pues, motivos y tendencias de naturaleza histórico-social tienen un papel muy esencial en las relaciones de los hombres con la naturaleza.

Por lo que hace a las clases dominantes, cuyo sentimiento de la naturaleza es el recogido básicamente por la tradición, se observa que a partir de un determinado estadio de la civilización, ese sentimiento aparece muy frecuentemente bajo la forma de una contraposición entre la ciudad y el campo, entre el humo y el polvo, la agitación y el ruido, por una parte, y la soledad, el silencio y la

1. L. FRIEDLÄNDER, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms* [Cuadros de la historia moral de Roma], Leipzig 1867, II, págs. 119 ss.

2. *Goethes Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt* [El epistolario de Goethe con los hermanos von Humboldt], Leipzig 1876, pág. 99.

frescura por otra, contraposición que se profundiza a veces hasta convertirse en un contraste ideológico: la naturaleza divina ha dado al hombre el campo, mientras que las ciudades son obra meramente humana.[1] A esos condicionamientos sociales corresponde el hecho de que el mayor elogio que un romano podía hacer de un paisaje era atribuirle la gracia; el sentimiento de la naturaleza abarcaba las playas, los valles, las colinas; en cambio se encontraban fuera de él la alta montaña, la estepa, los pantanos.[1] Jakob Burckhardt ha dado una tangible imagen del modo como se ha ampliado a principios de la Edad Moderna el campo de la belleza natural; ante todo, se introducen en él las altas montañas y los paisajes rocosos. Con razón se ha hecho célebre la subida de Petrarca al Mont Ventoux, cerca de Avignon; Burckhardt subraya enérgicamente lo incomprensible que era para esa época la escalada sin plan ni utilidad, y da una descripción muy valiosa de las emociones de Petrarca y de lo que le movió a su escalada: «Toda su vida pasada, con todas sus locuras, se presenta ante su alma; recuerda que hoy hace diez años que salió joven de Bolonia, y lanza una mirada nostálgica hacia Italia; abre un librillo, que era entonces su acompañante, las confesiones de San Agustín: y he aquí que la mirada tropieza con este paso del capítulo décimo: "y los hombres se ponen en marcha y admiran las altas montañas y las anchas olas del mar, y los ríos que corren poderosos, y el océano y el curso de los astros, pero al mismo tiempo se olvidan de sí mismos". Su hermano, al que lee esas palabras, no puede entender por qué cierra el libro y se queda silencioso».[3] Nuestras posteriores consideraciones mostrarán que el paso del paisaje mismo a segundo término y el creciente predominio de las ideas y los sentimientos producidos por él no es en modo alguno un fenómeno casual o aislado, sino un fenómeno que se registra precisamente cuando las vivencias de la naturaleza se hacen realmente profundas, mientras que, al menos por regla general, el dominio de las descripciones amplias y detalladas suele dar testimonio de trivialidad y debilidad de la subjetividad. Es claro que no se trata de proporciones extensionales, sino de comparación de pesos específicos.

Nos es aquí imposible entrar detalladamente en la historia del sentimiento de la naturaleza. Nos hemos limitado a recordar —como

1. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, II, págs. 124 s.
2. *Ibid.*, págs. 130 s.
3. J. BURCKHARDT, *Die kultur der Renaissance in Italien* [La cultura del Renacimiento en Italia], Leipzig 1908, II, págs. 19 s.

seguiremos haciéndolo— algunos ejemplos característicos que aludan a tipos o etapas importantes de esa historia. Los momentos decisivos son: primero, que el ámbito de lo que en la naturaleza se siente como hermoso se amplía cada vez más con el desarrollo de la civilización, y sobre todo en el sentido que ha mostrado Burckhardt a propósito de Petrarca; el sentimiento de la naturaleza rebasa cada vez más resueltamente lo meramente gracioso y armonioso: nace la admiración de las altas montañas, de los paisajes solitarios, etc., y la resuelta aparición de lo sublime en la estética al lado de lo bello (y en el caso de Kant incluso el predominio de lo sublime) significa aquí la introducción de las tormentas, las tempestades, el invierno, etc., en el campo de la belleza natural. En segundo lugar, aunque los recuerdos históricos, etc., se mantengan como momentos, su papel va disminuyendo paulatinamente en la totalidad de lo que abarca el moderno sentimiento de la naturaleza. Desde la pintura holandesa del siglo XVII, y sobre todo en el siglo XIX, se desarrolla también la sensibilidad para con sectores triviales y cotidianos de la naturaleza, y poco a poco la misma gran ciudad acaba por sentirse como «paisaje». En tercer lugar, ocurre que aumenta la intervención de la subjetividad, que siempre había sido considerable. Pero mientras que antes se presentaba de un modo ingenuamente directo, ahora es cada vez más consciente de sí misma; en el culto del estado de ánimo se proclama incluso como momento dominante del sentimiento de la naturaleza. Byron escribe: «...and for me / High mountains are a feeling». Pero cuanto más resueltamente se sitúa en el centro de la subjetividad del individuo en la vivencia de la naturaleza, tanto más claramente se hacen visibles en él las tendencias sociales como importantes motivos determinadores de su relación con la naturaleza, ya sean conscientes o inconscientes. Es, por ejemplo, característico el que, en paralelo con el movimiento romántico, aparezcan de repente en la cultura europea paisajes románticos, claramente distintos, en sus formas objetivas y en sus efectos sobre el ánimo, de los que anteriormente se habían considerado hermosos. Goethe observa al respecto: «Lo que en una región se llama romántico es un silencioso sentimiento de lo sublime bajo la forma del pasado, o, lo que es igual, bajo la forma de la soledad, la ausencia, la muerte».[1] No hará falta decir, naturalmente, que esos paisajes románticos existían desde mucho antes en su

1. GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, *Werke*, *cit.*, IV, pág. 208.

condición natural; pero histórico-socialmente hizo falta un sentimiento romántico de la vida para que esos paisajes llegaran a ser vivencia de la naturaleza; antes de eso habían pasado por alto o habían suscitado muy otras emociones.

Esa tendencia dúplice y unitaria se robustece constantemente a lo largo del siglo XIX. El creciente dominio de la naturaleza por la producción, el retroceso de la barrera natural en el metabolismo de la sociedad con la naturaleza, produce una seguridad física cada vez más intensa en la relación del hombre con las fuerzas naturales. Pero, por otro lado, ese desarrollo capitalista resquebraja la seguridad del hombre respecto de su existencia social, de lo que resultan las más diversas crisis ideológicas, en cuya descripción no podemos entrar aquí. Estas crisis tienen por lo que hace a nuestro tema algunos efectos: la presión subjetivista del estado de ánimo aumenta constantemente, y crece también la posibilidad de conseguir vivencias naturales por efectos de contraste, lo cual amplía también por este lado el ámbito objetivo del mundo captable por esas vivencias. En un artículo acerca del estado de ánimo como contenido del arte moderno, Riegl ha mostrado que la desesperación ideológica, el tener «en vez de serenidad, paz y armonía, una lucha infinita, la destrucción, la disonancia por todo el campo de la vida y el movimiento», obra en ese sentido; y aunque, naturalmente, no estudia los fundamentos sociales de esa situación, muestra, de todos modos, como ésta lleva a un tipo especial de vivencia de la naturaleza, sobre todo por lo que hace a la alta montaña: «Lo que consciente o inconscientemente ansía el alma del hombre moderno se cumple para el contemplador solitario de aquellas alturas montañosas. Lo que le rodea no es la paz del monasterio, puesto que ve brotar vida multiforme; pero lo que visto de cerca es lucha despiadada, le parece desde lejos pacífica simultaneidad, acorde, armonía. Por eso se siente salvado y aligerado del angustioso peso que no le suelta nunca en su vida corriente».[1] No queremos multiplicar los ejemplos. Ya de lo que precede se desprende claramente que lo determinado por la estructura de la sociedad —dependiente, por vías mediadas, del intercambio con la naturaleza— no es sólo el que de las vivencias de la naturaleza, sino también, e incluso ante todo, el cómo, el contenido y la forma de los estados de ánimo desencadenados por una determinada parte de la naturaleza. Tampoco en esto

1. RIEGL, *Gesammelte Aufsätze*, *cit.*, pág. 29.

hay que olvidar lo clasista, que es siempre la base de la subjetividad individual. Ya hemos aludido a la concepción de la naturaleza propia del demócrata revolucionario campesino Chernichevski. Es instructivo compararla con la aristocrática, descrita por Balzac en *Los campesinos*: la propiedad del conde de Montcornet ha sido parcelada; también el parque, salvo unos pocos restos, sucumbe a ese destino. El escritor aristocrático Blondet, que estaba aún hospedado en el viejo palacio, contempla con repugnancia ese nuevo mundo como un abismo de fealdad. Pero precisamente en esa época la pintura francesa ante todo empezó a descubrir una nueva belleza en paisajes así. Y los ejemplos podrían acumularse a voluntad.

El estudio de la historia del sentimiento de la naturaleza suele apoyarse básicamente —cosa muy comprensible— en testimonios poéticos y artísticos. Pero el que eso sea comprensible no suprime la latente fuente de errores teóricos que se esconde en ese procedimiento: lo que debe interesar históricamente es el sentimiento mismo de la naturaleza, y en este caso es importante no sólo su alcance, los objetos que recoge positiva o negativamente, sino también y sobre todo las cualidades decisivas del sentimiento mismo, y, ante todo, la cuestión de si es de carácter estético o no lo es. Pero el arte toma todos esos sentimientos, junto con sus objetos, como materia prima, los inserta en su reflejo y elaboración de la realidad total, los manipula exactamente igual que hace con los demás fenómenos de la vida, sometiéndolos a los principios conformadores del arte o género de que se trate. Esto significa que vivencias de la naturaleza que en la conexión vital artísticamente refigurada tienen un efecto estético pueden no haber tenido en su originaria autenticidad nada que ver con lo estético. (Recordaremos lo que en la sección anterior dijimos acerca de lo erótico.) Sólo cuando se subsume dogmáticamente —como se ha hecho en la estética del pasado— toda vivencia de la naturaleza bajo la de la belleza, identificada además con lo estético, sólo cuando se identifica sin más la vivencia inmediatamente humana de la naturaleza, junto con sus efectos, con los materiales elaborados por el arte, pueden considerarse las conformaciones artísticas como simples «documentos» del sentimiento de la naturaleza. La diferencia oscurecida por esa fuente de error al unificar acríticamente fenómenos heterogéneos consiste en que en la vida real lo que importa es saber qué vive de facto el sujeto ante la naturaleza, y hasta qué punto su vivencia se refiere a ella. Mientras que en el arte el hombre, junto con la naturaleza vivenciada, se

convierte en objeto conformado, y el receptor se encuentra no con la naturaleza misma, sino con la evocación artísticamente conformada de una vivencia de la naturaleza. Y ello ocurre siempre dentro de un contexto vital —también conformado— que constituye el momento decisivo al que tiene que subordinarse la vivencia de la naturaleza en su singularidad. Como es natural, también en este caso el arte refleja la vida real; pero lo que en ésta suele figurar como trasfondo inconsciente de la vivencia se convierte en el arte en centro que irradia claridad.

Con todo eso no queremos negar, obviamente, la ininterrumpida interacción entre estos hechos vitales y el arte y su evolución. Precisamente nuestra concepción de lo estético, que, como hemos mostrado varias veces, atribuye una importancia extraordinaria al Antes y al Después de la recepción estética, ambos elementos de la vida, está muy lejos de subestimar la importancia de tales interacciones. Pero el Antes y el Después son categorías de transición entre el arte y la vida; su función consiste ante todo en dirigir y regular los efectos de la vida sobre el arte y los del arte sobre la vida. Precisamente por eso pueden y tienen que desempeñar en ambos un papel importante contenidos y formas extra-estéticos; lo cual significa, desde el punto de vista de nuestro problema, que ni siquiera el impulso más decisivo que pueda dar al arte un hecho de la vida en el Antes dice aún nada respecto de su posible carácter estético. Pues la universalidad del arte se manifiesta precisamente en el hecho de que en él pueden fundirse todos los fenómenos de la vida humana, en el reflejo estético de la totalidad de ésta. Y es claro que desde este punto de vista, contempladas con la perspectiva de la conformación artística, las vivencias de la naturaleza no pueden ocupar ningún lugar privilegiado en comparación con los demás hechos de la vida. Había que decir todo esto explícitamente para evitar confusiones. Si se tiene en cuenta el complejo de todas esas diferencias, pueden ser, desde luego, muy instructivos los «documentos» que vamos a considerar, y pueden ser útiles para lo esencial: para descubrir si la verdadera naturaleza de las vivencias que nos interesan es estética o de otro carácter.

Contemplemos con más atención, sobre la base de esos criterios, las formas de manifestarse el sentimiento de la naturaleza en la conformación lírica. Lo más llamativo y, al mismo tiempo, el principio más general que unifica poemas muy diversos formal y espiritualmente, es la polaridad siguiente: por una parte, el campo de

la lírica está dominado por una subjetividad soberana que parece ilimitada y universal. No se aspira en él a una reproducción fiel de la naturaleza en el sentido de la objetividad; un mismo fenómeno natural puede expresarse en poemas diversos con acentos emocionales contrapuestos; pero en todos los casos —y presupuesto el éxito de la conformación lírica— resultará igualmente auténtico y vitalmente verdadero. Por otra parte —y suponiendo también la bondad del poema— la estampa no nace de una descripción objetiva, que tienda a reproducir conexiones objetivas. Incluso cuando se trata de poesías que no parten de la subjetividad, del estado anímico, para dar forma a sus objetos, sino que, a la inversa, arrancan de la totalidad sensible de éstos para intentar despertar el estado de ánimo y su necesidad, las relaciones de los objetos y sus vinculaciones no están determinadas por la objetividad misma, sino precisamente por la subjetividad para expresar cuyo estado y cuyo movimiento momentáneos nació el poema. Manteniéndonos al nivel de gran generalidad que no podemos abandonar sin rebasar el marco de estas consideraciones, orientadas a una concreta meta, puede decirse que de ese hecho se desprende que precisamente en la obra de poetas de los más atenidos a la sensibilidad material, los fenómenos naturales que han de desencadenar el estado de ánimo aparecen frecuentemente sólo nombrados, sin el menor intento de dar forma a su ser-así específico. (Como en los poemas de Goethe «La vecindad del amado», «Aunque te escondas de mil formas», etc.). Pero incluso cuando se aspira a una objetividad particular, es raro que el fenómeno total aparezca en todo su despliegue intensivo, y la sensibilización se hace simbolización, porque los momentos que evocan directamente el estado de ánimo establecido con precisión cobran una especial plasticidad, mientras se olvida, se desdibuja o desaparece todo lo demás. Un ejemplo claro puede ser el poema de George:

Con agradecimiento sentimos como un sordo zumbido
Que irradia de las copas, huellas que gotean
Y miramos sólo y escuchamos cuando pausadamente
Los frutos maduros pegan en el suelo.

Lo que la lírica conforma de ese modo no es nunca la naturaleza misma, ni siquiera la vivencia de la naturaleza como tal. El sujeto del poema es un individuo humano que se encuentra en una deter-

minada situación vital, a partir de la cual no pueden hacerse perceptibles sino las componentes más decisivas de la interioridad. A través de la particularidad de la situación, la naturaleza no puede llevar a vivencia en el sujeto sino precisamente lo que en el momento dado resulta más importante para el alma de éste. Sin duda es posible —si se opera con la suficiente prudencia crítica— descubrir en la obra de un poeta las correspondencias entre la naturaleza y la subjetividad que son típicas de su época; pero el poema suelto mismo no revela nunca en cada caso más que una vinculación indisoluble entre lo interno y lo externo, fusión en la cual la subjetividad prevalece con el papel de motor último. Con lúdica profundidad ha concentrado Goethe ese carácter de las relaciones líricas con la naturaleza mediante una misma imagen en el poema «Sentimientos diversos en un mismo lugar». La muchacha canta: ««Me equivoco y sueño. ¡Oh rocas, oh árboles! ¡Esconded mi alegría! Esconded mi felicidad». El joven: «¿Es esperanza, son sueños? ¡Oh rocas, oh árboles! ¡Descubridme la amada! ¡Descubrid mi felicidad!» Esa repetición contrastada del escenario natural basta para manifestar lo esencial, la producción de sentimientos diversos, y hasta contrapuestos, por un mismo entorno. En las estrofas tercera y cuarta, ya no aparecen siquiera las rocas y los árboles, pero aparece con plena plasticidad el hecho de que el nostálgico y el cazador viven en un mismo paisaje emociones tan heterogéneas que ni siquiera pueden constituir un contraste relacionado con las primeras estrofas.[1]

La total dependencia de la vivencia de la naturaleza respecto de la subjetividad en la cual llega a expresarse, se ha dicho muchas veces en la lírica con claridad casi didáctica. Me limitaré a aducir el poema de Hermann Hesse «De noche en el camarote», cuya primera estrofa describe brevemente la situación para dar luego, por así decirlo, una filosofía o psicología de esos estados de ánimo, de su vivo fundamento:

Para aquel cuyo corazón no sea claro y firme
Ni esté alegre como el cristal,

1. No perjudica a nuestra interpretación el hecho de que esas varias estrofas fueran originariamente textos sueltos para cantar de la ópera (que quedó en fragmento) «Los vecinos desiguales»; pues en el año 1800 Goethe reunió todas esas estrofas para componer un poema unitario; no sabemos, desde luego, si su pensamiento coincidía con la problemática que aquí nos interesa, salvo por lo que hace al título del nuevo poema; pero tampoco tenemos ningún indicio de lo contrario.

Un sitio así no será nido,
Pues le persiguen la nostalgia y el mar de angustias de la patria.

Y amor insatisfecho siempre
Que le empobrecen;
Y todo le mira salvaje y diabólico,
Porque lleva en el pecho el enemigo
Sin poder nunca ahogarlo.

La alusión es aquí directa, como en todas las relativizaciones irónicas del poema de Goethe recién citado. Pero también es perfectamente posible hacer consistir el sentido lírico del poema en el descubrimiento del agudo contraste, la profunda contraposición entre la naturaleza que realmente existe, la naturaleza que actúa sobre el sujeto, y este sujeto mismo. Piénsese a este respecto en el conocido poema de Theodor Storm:

Por el páramo resuena mi paso;
Sordo en la tierra marcha contigo.

Llegó el otoño, la primavera está lejos —
¿Hubo alguna vez un tiempo feliz?

Vapores de nieblas giran como fantasmas;
La hierba es negra y el cielo vacío.

¡Ojalá no hubiera venido ya en mayo!
Cuando aquí volaban la vida y el amor.

Heine ha resumido del modo siguiente este sentimiento que cada vez se confirma más en la lírica del siglo XIX:

«*Oh, mundo hermoso: eres repugnante.*»

También estos ejemplos pueden multiplicarse sin dificultad. Pero ya lo aducido hasta el momento muestra que la vivencia de la naturaleza del hombre entero de cada caso —con independencia del carácter que haya tenido esa vivencia en la vida misma, e incluso aunque no hubiera en ella ni rastro de estética, y ni siquiera intención inconsciente en ese sentido— es para la lírica una parte del

material vital al que da forma. La forma lírica nace del reflejo sintetizador de las interacciones entre el hombre entero de la cotidianidad y el ámbito vital que suscita en él la vivencia actual del momento. Pero sintetización es aquí al mismo tiempo generalización estética: aunque en gran número de buenos poemas se preserve el concreto *hic et nunc* de la ocasión desencadenadora, ésta y la vivencia se levantan en su correspondencia a la altura de la particularidad, de lo típico; y, como se comprende, lo típico se refiere al comportamiento subjetivo del hombre, no al sector de la naturaleza expresado por ese comportamiento. Pero, por encima de eso, la sintetización en el tipo significa además que el mundo conformado del poema hace visibles la subjetividad privada situada en la realidad que sirve de modelo y la relación de esa subjetividad con el género humano, no en el sentido de lo abstracto «humano en general», sino en las formas concretas del instante histórico-social dado en cada caso. La subjetividad destiñe, pues, por así decirlo, sobre la ocasión natural de cada caso, y lo hace a ese nivel de generalización estética, como particularidad en génesis. Y puesto que la subjetividad domina la unidad del hombre con la naturaleza que le rodea, tienen que manifestarse también las determinaciones histórico-sociales. Sólo verbalmente es paradójica la tesis de que una conformación auténticamente poética de la primavera o del invierno indica la posición del poeta respecto de las corrientes y las luchas verdaderamente grandes de su época.

Esa tendencia propia del reflejo poético de las relaciones del hombre con la naturaleza aparece aún más claramente en la épica y en el drama. Pues en estos géneros los momentos sociales de la vida humana aparecen con mucha mayor concreción y con contornos más tajantes que en la lírica. Su objeto inmediato no es ya la mera vivencia de la realidad, como ocurre típicamente en la lírica, sino la práctica humana misma, o sea, la práctica social; la vivencia de la naturaleza no puede convertirse en objeto propio de la conformación épica o dramática sino episódicamente y en íntima relación con esa práctica. Esto significa —sobre todo en la épica— que el mundo refigurado se encuentra mucho más cerca del intercambio social con la naturaleza que en la lírica, y lo refleja mucho más directamente. Esto tiene como primera y principal consecuencia el que en este caso las relaciones de los hombres con la naturaleza abarquen toda la anchura y toda la profundidad de su vida cotidiana, el que en ellas cobren importancia predominante el trabajo,

la lucha con las fuerzas naturales, la superación de las barreras puestas al hombre por la naturaleza, etc., o sea, que aparezcan como relaciones que, si contemplamos su estructura originaria en la realidad, tienen que ver muy poco, o no tienen que ver nada, con lo estético, sino que, como cualquier fenómeno de la vida, no se hacen estéticas sino por el modo de su reflejo y de su conformación. Dada la importancia central, vital y social, que tiene en la evolución del género humano la lucha con las fuerzas de la naturaleza, se comprende fácilmente que esa pugna tenga desde el primer momento gran importancia en la épica, género en el cual lo que primariamente se expresa es la actividad social del hombre. Limitémosnos a tomar como ejemplo característico la navegación y los esfuerzos, las luchas y los peligros inseparablemente relacionados con ella. Ya en la *Odisea* ocupan esos factores un lugar central, y esta línea se prolonga, pasando por Defoe y Melville, hasta Conrad y Hemingway. Como las luchas así representadas aparecen en grandes obras literarias que influyen en los lectores con un encanto inagotable, parece natural ver en ellas refiguraciones poéticas de una «belleza natural» (o de una sublimidad natural). Pero esa impresión estética se produce sólo en el receptor de las obras; a lo que hay que añadir enfáticamente que las obras épicas reflejan por principio los hechos como hechos pasados, no presentes.

Lo épicamente refigurado en tales obras son luchas por finalidades eminentemente prácticas, luchas a vida o muerte en las que no se plantea para los participantes más que el problema de la victoria o la derrota, de la salvación o de la muerte, y nunca una sombra de contemplación estética. Las fuerzas de la naturaleza se manifiestan como fuerza o peligro «traidor» excepcional (como la calma atmosférica en *La línea de la sombra* de Conrad); desde el punto de vista literario, su belleza consiste en el hecho de que en la resistencia que los hombres les oponen, en el valor, la inteligencia, la firmeza que los hombres descubren y movilizan en sí mismos en esos choques, se revela la fuerza espiritual y moral a la que la humanidad debe el haber recorrido todo su camino, tan rico en problemas. El material directamente elaborado en esas obras, el contenido al que deben su eficacia, es ante todo de naturaleza moral; ese contenido puede incluso llegar hasta la hybris trágica, como en el caso del capitán Ahab de Melville. Y sólo desde este punto de vista resulta «hermosa» la naturaleza poéticamente conformada; o, por mejor decir: sólo desde ese punto de vista re-

sulta ser un reflejo estético de la realidad. Pero su objeto no es, evidentemente, una naturaleza en sí, por intensamente que hayan de imponerse formalmente los rasgos objetivos o en sí de dicha naturaleza; sino precisamente la naturaleza en su intercambio con la sociedad, cuyos heroicos exponentes son los personajes de esas piezas épicas. Para los griegos, por ejemplo, inferir de eso la «belleza» de una tempestad en el mar habría sido tan absurdo —por aludir brevemente al drama, en el cual estos motivos tienen que aparecer más desdibujados— como ver en la tempestad del *Rey Lear* algo más que el trasfondo, la música de acompañamiento del acontecer humano, cuyos motivos rectores están constituidos por problemas ético-sociales. La épica y el drama, cada uno a su modo, son formas de conformación de la totalidad de la vida histórica humana, formas, ciertamente, en las cuales, aunque se refleje y se dé forma realmente a una totalidad, las componentes humanas tienen que predominar por fuerza. Pero con todo esto el intercambio de la sociedad de la naturaleza aparece más o menos directamente —y más en la épica que en el drama— en el lugar central que le corresponde en la existencia social de los hombres. Por eso las relaciones de los hombres conformados con la naturaleza muestran aquella escala universal de contenidos y formas que hemos indicado ya al hablar de lo agradable: esas relaciones van desde las simples manifestaciones de vitalidad hasta luchas que exigen la más alta tensión ética, como acabamos de mostrar. Lo que suele colocar la estética en el punto central, como vivencia de la «belleza natural», no desempeña en esto, de acuerdo con la situación objetiva, un papel que rebase el de la masa de manifestaciones vitales ni el dramatismo de las grandes pruebas de fuerza con la naturaleza.

La conformación de la vivencia de la naturaleza en la música no necesita ninguna discusión detallada. Su tipo característico de reflejo doble tiene como consecuencia necesaria el que desaparezca casi totalmente todo *hic et nunc* concreto. Por ejemplo, la tormenta de la *Pastoral* no es una tormenta concreta, con rasgos propios, ni siquiera al relativo nivel de individualización propio de la lírica, sino una tormenta en general. Incluso cuando se llega a los extremos de la «música de programa», cuando se traen a colación todos los medios posibles directamente miméticos, el resultado no puede ir más allá de los rasgos más generales de un fenómeno natural, llevados a perceptibilidad artística. Eso no

excluye la posibilidad de una elaboración profunda y finamente diferenciada del aspecto subjetivo de las vivencias de la naturaleza. Al contrario. Los motivos humanos, incluso los motivos internos sociales e históricos de las relaciones humanas con la naturaleza, pueden llegar aquí a una claridad difícilmente superable por las demás artes, especialmente porque la música, como mímesis de la interioridad estéticamente purificada, permite que se manifieste con suprema rotundidad el Sí o el No del artista respecto de esas relaciones humanas. (Esto se aprecia con especial claridad en el caso de Bartók.) Pero ni siquiera en esto puede nunca la música, en su conformación estética de los sentimientos reflejos, dar testimonio de la originaria naturaleza estética de los mismos en la vida. En la elección de sus materiales, la música es tan soberana y universal como cualquier otro arte; ella refleja a su modo, como las demás artes, la vida entera, de tal forma que en ella las reacciones humanas al mundo externo, vistas desde su lado emocional, tienen que situarse en el lugar adecuado que les corresponde en la totalidad de la vida.

La historia de la pintura es sumamente instructiva para nuestro problema. Pues en ella parece cobrar directamente forma el momento desencadenante de la «belleza natural» en su forma originaria, de tal modo que éste es el arte en el cual parece más fácil proceder a una identificación de la vivencia «estética» de la naturaleza propia de la vida con la propia del arte; en el paisaje, en efecto, parece presentarse claramente ante nosotros el objeto inmediato común de una y otra vivencia. Pero pronto se ve que eso es mera apariencia si consideramos más atentamente el fenómeno mismo. Ante todo, el paisaje como objeto exclusivo de una pintura es fenómeno relativamente reciente. Durante la mayor parte de la evolución de la pintura la pura naturaleza no ha sido más que fondo de lo propiamente importante, que era el acaecer humano. Cierto que con esto no decimos sino lo más general acerca de esta cuestión. Pues desde las composiciones de Giotto —las cuales se limitan en lo esencial a dar, mediante la disposición de los fondos no humanos, un acompañamiento rítmico al acaecer dramático puesto en primer plano— parte un movimiento que va ampliándose y profundizándose en la concepción del fondo paisajístico, la cual llega en los pintores flamencos y venecianos hasta la consecución de una importancia casi sustantiva para el paisaje. Pero hasta la pintura holandesa del siglo XVII no llega a ser el

paisaje en sí una tarea social y masiva impuesta a la pintura; ello ocurre de un modo universal, que va desde la fantasía patética de Ruysdael hasta el paisaje de la cotidianidad en la obra de Van Goyen o de Hércules Seghers, y que incluso llega a permitir que la estampa urbana cobre carácter paisajístico en la pintura de Vermeer. No puede ser aquí tarea nuestra el seguir esa evolución ni siquiera esquemáticamente. Basta con observar que el paisaje «puro» no ha conseguido dominio absoluto ni siquiera en la pintura paisajística. Aunque el paisaje como mero fondo queda sustituido por la naturaleza como escenario de la actividad humana, lo que interesa para nuestro problema es la universalidad de la temática y de la concepción. Pues las conformadas relaciones entre el hombre y la naturaleza van desde la mitologización lírica y utópica de Claude Lorrain hasta la vida cotidiana de los hombres y, en ésta, desde el trabajo realizado en la naturaleza (Millet, Courbet, Van Gogh, etc.) hasta el ocio alegre consumido en ella (las diversas «fêtes champêtres», desde Giorgione hasta Manet y Monet); y la ciudad como paisaje experimenta sus variaciones, frecuentemente abruptas y cualitativas, desde Guardi y Canaletto, pasando por el impresionismo, hasta Utrillo.

Sólo una comprensión de la universalidad subjetiva y objetiva que impera en este campo puede a su vez permitirnos comprender la relación real que existe entre esas relaciones del hombre de la cotidianidad con la naturaleza y el contenido y la forma de su refiguración estética en la pintura. Del mismo modo que la estética idealista había reducido en otro tiempo esta relación propia de la vida a una relación con un modelo, así también la posterior fase de la estética la reduce y estrecha al no ver en la conformación artística más que una visualidad sedicentemente pura. (En otro lugar hemos discutido largamente las ideas del principal representante de esta tendencia, Konrad Fiedler). En ambos casos se pierden tanto las determinaciones que dominan en la vida real cuanto las que hacen del reflejo estético arte propiamente dicho. En seguida hablaremos detalladamente de las relaciones con la naturaleza en la vida cotidiana; aquí subrayamos sólo, anticipativamente, que esas relaciones parten siempre del hombre entero y revierten a él; o sea: que los factores determinantes de esas relaciones son la totalidad extensiva de la naturaleza y la entera vida sensible, espiritual y social del hombre. La trasposición al medio homogéneo de la visualidad, ejecutada por el pintor, significa pues una

actitud básica y esencialmente alterada del hombre respecto de la realidad. Fiedler, como vimos en su lugar, tiene razón cuando afirma este hecho; sólo yerra —pero el error falsea todo el problema— cuando piensa que ese comportamiento aniquila todo lo que el hombre entero ha vivido con todos sus sentidos, con su sentimiento, con su inteligencia, todo lo que el hombre aporta con su entera cultura, para dar lugar a una visualidad «pura» que en esa abstracción sin contenido es meramente fantasmal. Las obras indican inequívocamente que para el auténtico maestro paisajístico esos modos de comportamiento artificiales, inventados, no significan absolutamente nada; el esfuerzo artístico del maestro se orienta, por el contrario, a traspasar toda la riqueza de la vivencia humana de la naturaleza al medio homogéneo de la expresión pictórica.

Muy instructivas son a este respecto las conversaciones con Cézanne anotadas por Gasquet, y ello no sólo, como veremos en seguida, por su contenido, sino también porque nadie pretenderá que Cézanne haya buscado efectos extra-artísticos, efectos que no fueran totalmente pictóricos, sino externamente evocadores y como de género. Los dos interlocutores se encuentran ante un paisaje del maestro. Cézanne dice deprimido: «Todavía no vale. No tiene ninguna armonía de conjunto. Este cuadro no es todavía nada. Dígame usted qué perfume suelta, qué olor le viene de él». Gasquet contesta: «Olor de pinos». Pero el maestro no queda satisfecho con esa contestación y responde: «Eso lo dice usted porque en primer plano hay dos grandes pinos... Pero es una impresión visual... *Además de eso, el perfume agudo y azul de los pinos tiene* que casarse con el perfume verde del prado, fresco de rocío por las mañanas, y con el olor de las piedras, el perfume del mármol lejano de Sainte Victoire. Eso no lo he reproducido, y habría que reproducirlo. Pero sólo con los colores, sin literatura».[1] Eso no es una ocurrencia suelta de Cézanne, sino el principio de su trabajo. Otra vez dice que los campesinos no tienen ni idea del paisaje por el que se mueven cotidianamente, que no perciben de él más que lo que un sentimiento inconsciente de lo útil puede ofrecerles. Pero luego, volviendo a su tarea, continúa: «Sin perder nada de mí mismo, tengo que recuperar ese instinto, y los colores dispersos

1. CÉZANNE, *Uber die Kunst* [Sobre el arte, edición alemana], Hamburgo 1957, págs. 10 s.

por los campos tienen que cobrar para mí la significación de una idea, igual que para ellos [los campesinos] son la idea de la cosecha. Ante un amarillo, los campesinos perciben espontáneamente el gesto de la cosecha que tiene que empezar, y de ese mismo modo yo tendría que ser capaz de poner en la tela, como por instinto y a la vista de ese mismo color maduro, los colores correspondientes que ponen en movimiento de olas un campo de trigo. A golpe de pinceladas tendría que resucitar así la tierra».[1] Con esos textos se aprecia claramente que en la pintura paisajística, igual que en todo arte auténtico, la totalidad de los contenidos vitales determina la particularidad de la dación artística de forma. Esta totalidad de contenido de la vida estéticamente reflejada, levantada a lo estético, no debe, empero, tentarnos a inferir de esa universalidad de la mímesis el carácter estético del material vivo mismo refigurado, como suele hacer la estética tradicional a propósito de la belleza natural. La naturaleza —en este caso, el paisaje como material y contenido de la pintura— se situaría de ese modo en un lugar especial dentro del ámbito de la conformación artística, y no hay base alguna para hacer esa suposición. Contemplando, por ejemplo, la pintura holandesa del siglo XVII, no se ve por qué puede haber desde este punto de vista, diferencia alguna entre un paisaje y un cuadro de Vermeer de los llamados de género; y, sin embargo, nadie ha afirmado nunca seriamente que el contenido de un cuadro de este último tipo tenga ya en la vida un carácter estético.

Al negar, tras ese breve repaso, el carácter estético de las relaciones del hombre con la naturaleza y de las vivencias correspondientes, y al poner éstas, por lo que hace a la conformación artística, en el mismo plano que los demás fenómenos vitales, no pretendemos negar su peculiaridad determinada dentro de ese complejo. No sólo ocurre, en efecto, que la mayoría de las vivencias de la naturaleza son reflejos de la realidad y, por tanto, no interacciones de tipo predominantemente práctico, como ocurre con la mayoría de los elementos de la vida cotidiana; sino que, además, las vivencias de la naturaleza presuponen una determinada distancia entre sus sujetos y sus objetos que no suele darse de modo tan predominantemente en el reflejo, por ejemplo, del tráfico de los hombres entre ellos. Tolstoi ha dado una descripción excelente

1. *Ibid.*, pág. 21.

—aunque puramente autobiográfica— de esa peculiaridad de las vivencias de la naturaleza: «Hasta que tuve cinco años la naturaleza no existió para mí; todo lo que puedo recordar ocurrió en la cuna o en la habitación. No existían aún para mí ni la hierba ni las hojas, ni el cielo ni el sol. Es imposible que no me hicieran jugar con flores y hojas, o que no viera hierba alguna, o que me escondieran del sol; pero a pesar de todo, hasta el quinto o incluso sexto año de mi vida no ha habido nada que yo recuerde y que pudiéramos llamar naturaleza. Probablemente hay que estar ya alejado de ella para verla, y yo era entonces un trozo de naturaleza».

El hecho descrito por Tolstoi puede generalizarse socialmente sin más; pensemos en la relación entre la ciudad y el campo en las vivencias de la naturaleza propias del romano culto, o en las descripciones de los campesinos por Cézanne. Para tener la apercepción vivencial de la naturaleza es siempre necesario arrebatar a la naturaleza que rodea al hombre la obviedad, profundamente arraigada, que no permite más que relaciones prácticas con ella, generalmente hundidas además de modo profundo en la habituación y las tradiciones; así se consigue vivenciar lo siempre nuevo de su cambio relativo, de tal modo que la naturaleza se presenta al hombre como un mundo externo que se le enfrenta. Pero el comportamiento contemplativo respecto de la naturaleza se queda, en fin, en sí, o sea, no rebasa lo vital o, a lo sumo, lo psicológico, y se distingue por tanto precisamente de lo que hemos reconocido como suspensión de las finalidades prácticas de cada caso en la vida cotidiana. Por eso la distancia que aquí se produce tiene la peculiaridad de que, a pesar de ella, e incluso a consecuencia de ella, el hombre no se siente realmente separado de su entorno, sino que se ve siendo en el centro del mismo. Tolstoi ha descrito también muy plásticamente este sentimiento de la naturaleza: «...Amo la naturaleza cuando me rodea por todas partes y se extiende entonces infinitamente, pero a condición de que yo esté en medio de ella. Me gusta que me rodee por todas partes un aire cálido y que ese aire se pierda por lejanías infinitas; y que los mismos tallos suaves de hierba que aplasto al sentarme, sean los que forman el verde infinito de las praderas; y que las mismas hojas temblorosas que arrojan su sombra sobre mi cara, sean las que formen el azul del bosque lejano; que el mismo aire que respiro yo, sea el que reconozco en los azules profundos del cielo infinito; y que no sea yo solo el jubiloso que se alegra de la naturaleza, sino que alrededor mío

zumben y silben miríadas de insectos, que revoloteen unos tras otros los abejorros, y que por todas partes lancen los pájaros su canto».

Esa confesión de Tolstoi sobre la inserción en la naturaleza como presupuesto de una vivencia auténtica y profunda de la misma está escrita con un subjetivismo del todo consciente; en el diario del que hemos citado, precede a ese texto una violenta condena del paisaje suizo, en el que no puede encontrar posibilidad alguna de ese estar-rodeado por la naturaleza. Pero a pesar de esa subjetividad, o acaso gracias a ella, Tolstoi roza aquí un momento de contenido esencial de las relaciones con la naturaleza, a saber: un cierto desprendimiento del hombre respecto de la práctica cotidiana, en la cual se enfrenta con objetos, relaciones entre ellos, etc., que representan una cierta resistencia a sus finalidades prácticas, pero que ha de superar mediante el trabajo, la reflexión, la astucia, etc. (Es claro que el trabajo en la naturaleza presenta exactamente esa estructura sujeto-objeto.) Por otra parte, en el caso de esas vivencias de la naturaleza, no le es necesario al hombre levantarse por encima de la vida y el pensamiento cotidianos, como tiene que hacerlo cuando se ocupa, productiva o receptivamente, de los sistemas de objetivación superiores, cuando sus intenciones se orientan a la captación de la esencia y las formas aparienciales no le son significativas más que por referencia a ella. La distancia dentro de la inserción, tal como la postula Tolstoi (y que un hombre de otro carácter puede vivir precisamente en los Alpes, como muestran nuestros anteriores ejemplos de Byron y Riegl), significa pues un desprendimiento de la práctica inmediata actual de la cotidianidad, una liberación respecto del dominio absoluto de lo útil. El centro de gravedad dentro de la economía humana se desplaza entonces desde el hacer hacia el ser, hacia el simple existir.

Está claro que con eso la gran mayoría de las vivencias así originadas queda puesta en correlación con el ocio conseguido mediante la evolución de la producción social y que, por su carácter, ha de atribuirse principalmente al ámbito que antes hemos llamado de lo agradable, de lo que promueve vida. A ese ámbito corresponden también, desde luego, manifestaciones vitales inmediatas, como el comer y el beber; pero también en este caso este agradable específico suele producirse sólo cuando predomina cierto momento de exceso, de sobreproducción íntimamente emparen-

tada, desde el punto de vista social, con el ocio. Es claro sin más que también en este caso se produce una especie de distancia y que la especial bondad de las comidas y bebidas se goza también, en cierto sentido, contemplativamente, no ya como simple satisfacción del hambre y de la sed; lo cual, como es obvio, puede también provocar el sentimiento de lo agradable. Así pues, también fuera de la relación con la naturaleza, son posibles impresiones que se le parecen mucho por la forma, como, por ejemplo, la que puede producir, tras una comida como la aludida, el sentarse en un sillón cómodo y abandonarse a la impresión que dimana de una arquitectura interior familiar y amistosa o nueva e interesante. La inseparable mezcla de distancia e inserción, el prevalecer del ser sobre el hacer, son cosas que sin ninguna duda se dan también en casos así. Pero no menos seguro es que toda vigencia de la naturaleza contiene aún otro motivo: pues, por su esencia, la naturaleza es un alteridad respecto de todo lo social, de todo lo producido por el hombre mismo (como una arquitectura interior, naturalmente). Pero también ese ser-otro de la naturaleza tiene sus componentes socialmente condicionadas, con independencia de que esas componentes lleguen alguna vez a consciencia o no; del mismo modo que, visto subjetivamente, el ocio es un presupuesto de la vivencia de la naturaleza, así también lo es, visto con objetividad social, la seguridad, la facilidad de su consecución y su toma de posición; sin duda puede valorarse todo eso negativamente: unos hombres prefieren los buenos caminos, otros los callejones sin salida en su contacto con la naturaleza; pero incluso una desviación actual respecto de las vías generalmente utilizadas tiene que desarrollarse dentro de la seguridad conseguida por el intercambio con la naturaleza. El momento social aparece drásticamente cuando el movimiento del hombre en la naturaleza recurre a vehículos socialmente producidos. Nos limitamos a aludir meramente a las diferencias que entonces se presentan, ante todo, como fenómeno límite, al hecho de que con el avión el paisaje como tal queda suprimido porque se suprime la inserción en él; lo que puede verse durante el vuelo tiene el efecto de un mapa plástico, no el de un paisaje.

Dada la infinitud de tales relaciones realmente posibles con la naturaleza, todas capaces de despertar vivencias, el mero intento de catalogarlas sería un tormento de Sísifo. Pero lo único importante para nosotros es aferrarnos al hecho de que esa oscilación

entre la distanciación y la inmersión o inserción constituye el lado subjetivo de los polos objetivos de esa relación con la naturaleza; esos polos son, por una parte, el ser-otro de la naturaleza respecto del hombre, y, por otra, la absoluta imprescindibilidad de la naturaleza para la existencia del hombre, para su acción y para su desarrollo. Esta situación tiene como consecuencia el que el modo de comportamiento puramente contemplativo, puramente receptivo, respecto de la naturaleza no constituya más que una parte relativamente pequeña, aunque sin duda importante, de las relaciones del hombre con ella, de su ser-referido a la naturaleza. Incluso en el ocio la naturaleza sigue siendo en gran parte campo de actividad para el hombre: eso es el paseo en ella, porque en él como costumbre desempeña un papel importante el deseo de salud, la búsqueda de una ocasión de conversaciones, etc.; y lo mismo es la búsqueda de bayas y setas, escarabajos, mariposas, guijarros interesantes, actividades que pueden llegar a ser finalidades tan exclusivas que desaparezca subjetivamente la naturaleza como un todo, y su existencia se reduzca para el individuo a la de un terreno favorable o desfavorable para la consecución de tales objetivos; también es ése el caso de la actividad deportiva en la naturaleza, la cual se mueve también entre los dos extremos de ser un medio para una relación más íntima con la naturaleza y ser un recubrimiento total o casi total de la misma. La peculiaridad de esas polarizaciones descansa en dos momentos. En primer lugar, la mayoría de las actividades enumeradas tiene cierto carácter de juego, o sea: la absorción del hombre tiene en ellas un carácter esencialmente diverso del que es propio de la práctica real de la vida. Si desaparece ese elemento lúdico, la relación con la naturaleza puede relajarse hasta apagarse del todo; así les ocurre, por ejemplo, al coleccionista profesional de insectos, o hasta al entomólogo, o a cualquier deportista de actitud anímica parecida. En segundo lugar, y en íntima relación con lo anterior: no puede tenerse una vivencia de la naturaleza más que cuando el ser del hombre entero y el autogoce de ese ser entran en íntimo contacto con un fragmento de naturaleza en el cual se inserte el hombre transitoriamente y en el sentido de la distanciación antes indicada. Esto no excluye totalmente un elemento activo, pero sí el predominio del mismo, el que la naturaleza se trasforme simplemente en un campo o un instrumento de esa actividad.

Debe tomarse literalmente nuestra expresión que habla de «in-

sercción o inmersión del hombre entero en la naturaleza»: debe entenderse en el sentido del encontrarse físicamente en medio de un entorno natural el cual obra, con su complejo ser, sobre todos los sentidos del hombre. Así lo hemos podido ver con ayuda de la descripción tolstoinana que recoge los rasgos más generales de esa relación. Piénsese, por ejemplo, en la hermosa descripción platónica del lugar en que se desarrolla el diálogo entre Sócrates y Fedro: «Por Hera, qué hermoso paraje. Este plátano da verdaderamente tanta sombra cuanta altura tiene, y son hermosas la altura y la sombra del zarzal, y como está en pleno florecimiento, llena el lugar con su perfume. Y esta fuente graciosísima bajo el plátano fluye con agua fresquísima, si he de hacer caso de mi pie. Parece ser lugar de algunas ninfas y de Aqueloo, a juzgar por las figurillas y las estatuas. Nota aún el aire excelente, que hace al lugar envidiable y agradabilísimo; el aire orea con suavidad estival y responde al coro de las cigarras. Pero lo más compuesto es la hierba, tan abundante en la suave pendiente que uno puede echarse en ella y dejar descansar cómodamente la cabeza».[1] Es común a las estampas de situación de Platón y Tolstoi el que el hombre entero se encuentre en la naturaleza y reaccione con todos sus sentidos a los múltiples fenómenos de ella. Una situación así puede sin duda contener la relación viva y más positiva del hombre entero con la naturaleza, y el bienestar general que irradia del goce de la propia existencia en la naturaleza puede, como en el caso de Platón, motivar un importante ascenso espiritual, para el cual, de todos modos, no ofrece sino una ocasión accidental. Pueden pues surgir esas relaciones, pero su aparición no es necesaria. Pues aunque siempre se hable, por ambos lados, de realidades objetivas, y por mucho que el estado de ánimo suscitado sea obra del Ser-en-sí, del mero-ser-así de los objetos y de su conjunto, sin embargo, como en toda relación entitativa del hombre entero en que la necesidad de la práctica no imponga una adaptación total a la objetividad, la instancia última decisiva e inapelable es la subjetividad más inmediata del hombre entero. Puede a primera vista resultar paradójico que añadamos a las estampas de Platón y de Tolstoi antes aducidas el siguiente poema de Christian Morgenstern:

1. PLATÓN, *Fedro*, 230. Citado según la traducción de Schleiermacher, *Platons Werke* [Obras de Platón], Berlín 1855, I, 1, pág. 60.

Un hombre nervioso en una pradera:
estaría mejor sin ella;
vea él pues cómo sin ella
(a lo sumo por lo menos) consigue vivir.

Apenas se ha echado en la hierba
se acerca la hormiga, el saltamontes, el mosquito, el gusano,
se acerca el ciempiés y el moscardón,
y el abejorro convoca al asalto.

Un hombre nervioso en una pradera
hará por tanto bien en levantarse
y marcharse en cambio a otro paraíso
(por ejemplo: lejos).

La impresión grotesca inmediata no debe hacer olvidar, sin embargo, que el sujeto y el objeto de la relación con la naturaleza son precisamente los mismos en los tres casos. Cierto que Platón habla sólo poéticamente del «coro de las cigarras», pero ¿por qué han de ser peores que ellas las hormigas y los abejorros de Morgenstern, y por qué no ha de pensarse que están sin duda contenidos entre las miríadas de insectos zumbadores de Tolstoi? Como esas impresiones contrapuestas proceden de propiedades objetivas de determinados complejos naturales que, objetivamente, pueden parecerse mucho, la divergencia en el efecto tiene que deberse exclusivamente al sujeto real existente de cada caso, al hombre entero de cada momento, a la estructura y la situación psico-física de éste.

Así pues, la subjetividad del hombre entero es aquí inmediatamente —como en todo el ámbito de lo agradable— el principio decisivo último de la resolución acerca de si y cómo va a afirmarse o a negarse el ser, que actúa sobre ella, de un determinado complejo natural. Pero como nunca puede tratarse más que del modo como un hombre concreto determinado se comporta en un determinado momento respecto de un determinado sector concreto de la naturaleza, y como el problema de la generalización del juicio implícitamente contenido en la impresión no se presenta siquiera, porque en esos casos el hombre mismo no se siente obligado a inferir nada de esa constelación, el adverbio «inmediatamente» no significa aquí ninguna limitación y —al igual que ocurre con lo

agradable en general— no elimina ni supera de ningún modo el carácter de cosa definitiva que tiene un tal comportamiento único. Ese carácter definitivo del comportamiento subjetivo puede mantenerse precisamente porque su Sí o su No no dicen absolutamente nada acerca de los objetos como tales, sino sólo acerca de la relación momentánea del sujeto con ellos; el que a Tolstoi le encante el zumbido de los insectos que es inaguantable en el poema de Morgenstern, es un tipo de dato inaplicable a la objetividad misma del fenómeno. Ciertamente, un hecho como, por ejemplo, el vivo interés de orientación objetiva que se presenta en las vivencias goethianas de la naturaleza indica que la escala subjetiva de las relaciones posibles es sumamente amplia; pero no es un hecho imprescindible, ni siquiera un rasgo típico de esas relaciones. Por eso es vacía pedantería la pretensión de esteticistas como Vischer de clasificar, con objetividad «estética», los fenómenos naturales en hermosos y feos. Lo normal es que el efecto de los fenómenos naturales sea de conjunto, y en cada uno de esos conjuntos un «mismo» objeto puede figurar una vez, incluso para el mismo hombre, como atractivo, y otra vez como repelente. Así, por ejemplo, para Vischer la serpiente es fea, mientras que en una de las últimas escenas del *Sinngedicht* de Keller tiene lugar una incidencia por la cual la protagonista, que hasta el momento sentía repugnancia por las serpientes, desea soñar a una de ellas en días de tristeza.

Tal vez sea superfluo remitir a nuestras anteriores consideraciones sobre la ilimitada escala de las vivencias posibles de lo agradable. Al igual que en aquel contexto, las posibilidades de variación de las vivencias de la naturaleza carecen prácticamente de límites, tanto por la parte del sujeto cuanto por la del objeto. Como es natural, la capacidad vivencial (en cada caso) de un hombre determinado no es ilimitada, pues el ámbito de juego en que se mueven las vivencias de un individuo está determinado social, nacional, histórica, psicológicamente, etc., en cada momento. Pero incluso tratándose de un solo individuo debe observarse que aquel ámbito de juego puede ampliarse o estrecharse, y, del mismo modo, que factores análogos pueden actuar sobre diversos hombres de la misma nación, de la misma clase —desde las determinaciones decisivas del ser social hasta las influencias de la moda, etc.—, y que las reacciones resultan muy varias, y a menudo incluso contrapuestas, hasta en hombres de situación social se-

mejante. Del mismo modo que el cansancio físico es en unos hombres una sensación agradable y en otros desagradable, así también un mismo fragmento de naturaleza puede suscitar vivencias muy divergentes en hombres diversos de una misma clase. El lado objetivo de las relaciones con la naturaleza produce a su vez un campo de variación igualmente ilimitado en principio. Hemos subrayado ya el importante papel del conjunto que actúa en cada caso y dentro del cual un «mismo» objeto puede suscitar impresiones muy diversas; en ese conjunto hay que contar, naturalmente, las condiciones variables de la iluminación, la influencia de las estaciones del año, de la hora, etc., todas las cuales pueden modificar la vivencia. En la gran mayoría de los casos el hombre está en movimiento dentro de la naturaleza, y sólo con eso basta para que aparezcan aspectos muy diversos de un «mismo» objeto (por ejemplo, una montaña vista desde abajo o desde arriba). Pero, además, el movimiento del hombre puede producir en él trasformaciones íntimas, como muestra la experiencia de la conversación en el curso de una excursión, que puede producir reflejos en las reacciones de los interlocutores ante la naturaleza, etc.

La mayoría de las impresiones nacidas ante la naturaleza se ordena sin más en el complejo que hemos analizado antes bajo el rótulo de lo agradable. Ello se explica porque la mayoría de las vivencias naturales se producen de un modo que las sitúa, por el contenido y por la forma, en la esfera de lo agradable; piénsese en los paseos, las excursiones, los efectos del aire puro, del deporte cultivado con mesura, del descanso en el campo, etc. El elemento común decisivo consiste en que el hombre entero, el sujeto en su particularidad, es siempre el órgano receptor de esas vivencias. El comportamiento del artista respecto de un fragmento de naturaleza es —como hemos visto— cualitativamente diverso de esa situación, incluso y precisamente cuando el artista se esfuerza por realizar en su medio homogéneo la multiplicidad total de las relaciones del hombre con la naturaleza. Pues en tales casos lo que en la vivencia natural del hombre entero, particular, se encontraba del lado del sujeto se desplaza a la esfera de la objetividad: todo ello tiene que tomar forma en el reflejo estético y hacerse visible para todos; lo típico de las vivencias singulares del hombre particular tiene que aparecer artísticamente articulado como posesión del género humano. Después de las anteriores consideraciones, la afirmada inordinación en el ámbito de lo agradable resultará pro-

bablemente clara por lo que hace a la medida de las vivencias humanas de la naturaleza. Incluso Hartmann —que, como hemos visto, intenta salvar con algunas modificaciones la concepción kantiana de la belleza natural— se siente obligado a excluir de la estética la gran mayoría de las vivencias de la naturaleza, calificándolas de meramente vitales.[1]

Lo único que nos interesa ahora es, pues, determinar con más precisión la estructura propia, de contenido y formal, de esas vivencias de la naturaleza que se encuentran en los escalones más altos de esa gran escala y cuya importancia temática o humana aconseja no incluirlas simplemente dentro de lo agradable. Hay aquí efectivamente un problema real. Pero veremos que precisamente la consideración adecuada de tales fenómenos refuta la tesis de que tienen un carácter estético. Empecemos por la cuestión más simple. Nuestro estudio de la estructura objetiva de las vivencias de la naturaleza propias de la cotidianidad ha mostrado la imposibilidad de que parta de ellas camino alguno dirigido hacia la captación científica —ni siquiera filosófico-natural— de la realidad en sí. Esto es obvio para todo el que considere la situación desde el punto de vista del método de las modernas ciencias de la naturaleza. Pero sabemos por la historia que ha habido durante siglos una filosofía de la naturaleza, de orientación cualitativa, cuyas categorías se apoyaban muchas veces, aunque no siempre, en las posibilidades vivenciales del hombre respecto de la naturaleza. ¿No es en este caso posible una conexión objetiva entre las vivencias inmediatas de la naturaleza y una postulada filosofía natural? ¿Y no es en este caso el carácter «estético» de las primeras un eslabón hacia la última? Motivos de esta clase aparecen aun en la filosofía de la naturaleza romántica (y en la estética). Es instructivo ver cómo Goethe, cuya «teoría de los colores» ha sido tal vez el principal combate de retirada librado por la filosofía cualitativa de la naturaleza, se ha comportado respecto de este problema. En su ensayo *El experimento como mediador entre el sujeto y el objeto* considera al principio la relación del hombre normal de

1. HARTMANN, *op. cit.*, págs. 147 s. Desde varios puntos de vista, la concepción de lo vital por Hartmann se acerca a nuestro concepto de la singularidad privada del hombre entero. Pero en nuestra opinión el punto de vista de Hartmann implica una reducción o un estrechamiento del problema, porque descuida la componente histórico-social siempre presente en la vivencia de la naturaleza caracterizada como vital.

la cotidianidad con la naturaleza, y subraya el hecho de que ese sujeto refiere siempre la naturaleza a sí mismo; y lo hace, añade Goethe, con toda razón, pues su destino está en gran parte determinado por los afectos correspondientes. Pero la situación cambia totalmente cuando se trata de los objetos de la naturaleza en sí. Goethe pone entonces con gran energía en primer plano la trasformación de la subjetividad humana que tiene que acarrear esa trasposición del interés: «Les falta entonces el criterio del placer y el desagrado, de la atracción y la repulsión, de la utilidad y el daño; tienen que renunciar completamente a él, y buscar e investigar, como seres indiferentes y casi divinos, lo que es en sí, y no lo que gusta».[1] Es claro que lo que Goethe llama plásticamente «seres indiferentes y casi divinos» alude a lo que hemos estudiado como reflejo desantropomorfizador.

Lo único esencial aquí es el salto que hay que dar. Pues ese salto significa que una vivencia de la naturaleza no puede alzarse a elemento de conocimiento más que si se supera totalmente a sí misma como tal y entra con ello en una esfera radicalmente diversa. Si persiste lo vivencial, no se podrá expresar más que un aspecto mítico y subjetivo de la naturaleza, y nunca se trasformará el En-sí de ésta en un auténtico Para-nosotros. La vivencia subjetivamente más profunda de este tipo, aunque consiga una intensa expresión lingüística, queda presa en el sujeto y no consigue lanzar puente alguno hacia la realidad objetiva. Como es natural, su contenido puede contar en ciertas circunstancias con un núcleo acertado; pero también en este caso la ulterior elaboración necesita el salto descrito por Goethe, sin el cual, tomado en sí mismo, lo conseguido no será más que una ocurrencia de carácter intuitivo de las que se habló de paso a propósito del sistema de señalización 1'. Pero no es menos obvio que esa falta de intención directamente orientada al reflejo científico de la realidad no puede hacer que esas vivencias se conviertan en estéticas, como tan frecuentemente se ha afirmado desde la aproximación romántica de la filosofía antropomorfizadora de la naturaleza a la estética. Pero ese supuesto —igualmente romántico y carente de toda justificación real— impondría la suposición previa de que toda vivencia subjetiva posee ya carácter estético por el mero hecho de su inten-

1. GOETHE, *Der Versuch als Vermittler zwischen Subjekt und Objekt*, *Werke*, *cit.*, XXXIX, pág. 16.

sidad. En los más diversos contextos hemos podido mostrar que no es ése el caso, que, incluso cuando se tiene la mayor profundidad o fuerza de la impresión subjetiva, la vivencia se queda presa en la singularidad privada si no contiene una intención de generalidad continuable mediante un trabajo adecuado, y que, por eso, la esfera de lo estético está separada de la de las vivencias privadas —pese a la naturaleza antropomorfizadora de ambas— por un salto cualitativo necesario, igual que lo está la cotidianidad respecto del reflejo desantropomorfizador de la ciencia. La privaticidad se manifiesta en esos casos del siguiente modo: soy yo precisamente, y precisamente en tal momento, a tal o cual nivel de mi desarrollo, etc., el que tengo la vivencia de la naturaleza, precisamente de tal o cual manera. Aunque en esos casos no haya deseo ni intención práctica y la vivencia sea meramente contemplativa, está sin duda presente una cierta analogía estructural con las vivencias eróticas. El rebasamiento de esa privaticidad tiene, empero, en lo estético —aun preservándose y hasta profundizándose el reflejo antropomorfizador— una dirección que lleva de la privaticidad al dominio de leyes, de la singularidad (y de su hipóstasis antropomorfizadora inmediata en una pseudo-generalidad subjetiva) a la particularidad característica del modo sensible y significativo de lo estético.

Después de nuestras consideraciones sobre lo agradable no hará falta acaso repetir que esta tajante delimitación de lo estéticamente genérico respecto de lo vital y privado no significa en modo alguno desprecio por esto último. Al contrario. Nuestras consideraciones muestran precisamente un cierto «character indelebilis» de la privaticidad, que es lo que intentan destruir o disolver las concepciones del mundo idealista y ascéticas. Lo cual no significa, por otra parte, que la privaticidad inmediata del hombre sea, como piensan muchos idealistas subjetivos, una instancia decisoria suprema por lo que hace a las relaciones humanas con la realidad. La tarea de la filosofía consiste más bien en mostrar qué formas cobra la superación preservadora de la privaticidad en los diversos campos de las relaciones humanas con la realidad: en la ciencia, el arte, la ética, etc. Por lo que hace al comportamiento estético, hemos hablado ya detalladamente acerca de los problemas resultantes, y, en contextos que están relacionados con la presente problemática, hemos hecho además algunas indicaciones acerca de la línea de resolución de los mismos en la ciencia y en

la ética. Lo que queda por hacer consiste en estudiar, en busca de su específica peculiaridad esencial, ciertas vivencias típicas de la naturaleza que, por su profundidad, su intensidad, por la amplitud de su contenido —que desemboca en la esfera de la concepción del mundo—, se destacan de la masa innumerable de las impresiones agradables. Es necesario anteponer a todo dos observaciones. Primera: que esas vivencias tienen siempre como fundamento una privaticidad individual indestructible; siempre son, primaria y originariamente, vivencias de una determinada personalidad, referidas directa e íntimamente a las más personales cuestiones vitales de la misma y adheridas siempre inseparablemente al *hic et nunc* de un determinado instante de su existencia. Segunda: que, como ya hicimos en el tratamiento del sistema de señalización 1', los ejemplos que utilizaremos en el siguiente estudio de esta cuestión procederán de grandes creaciones poéticas; pero que tampoco aquí será su valor estético lo que nos importe, sino que, igual que en aquel caso, utilizaremos ese material como mera documentación de un importante ciclo vital dado de un modo general, con la ventaja de ser generalmente conocida y, por tanto, más controlable por el lector que la mayoría de los procesos vitales reales y singulares de los hombres.

Empecemos con las vivencias de la naturaleza que tiene Hans Castorp durante la tormenta de nieve, a las cuales ha dedicado Thomas Mann un capítulo entero en *La Montaña Mágica*. Hay que notar ante todo que la mayor parte de las relaciones con la naturaleza descritas en ese capítulo —como la tempestad misma y la lucha de Castorp por su vida— no pertenecen en absoluto a las vivencias naturales de tipo «estético», sino que representan una pugna con las fuerzas naturales del tipo que hemos podido encontrar, por ejemplo, en la obra de Melville; tienen pues que atribuirse a un grupo que en la realidad misma es de carácter práctico y que sólo por obra de la conformación poética puede conseguir, como cualquier otro material de la vida, objetividad estética. Más importante nos parece el sueño al que sucumbe Castorp bajo la dudosa protección de la cabaña. Aquí tenemos sin duda una intensa y eficaz impresión de la naturaleza. Pero si la consideramos más atentamente, apreciamos, por una parte, que precisamente sus contenidos naturales surgen de un contraste con la naturaleza real anteriormente experimentada, y, por otra parte, que su contenido auténtico, el que impresiona anímicamente al soñador e influye en

él, no procede de la naturaleza misma, sino de aquellos problemas vitales angustiosos, e irresolubles para Castorp, que le han planteado las relaciones humanas y las controversias ideológicas de su estancia en el sanatorio. Por eso este contenido —inmediata y plásticamente presente por el peligro mortal durante la tormenta— se le aparece en la forma siguiente: «Quiero ser fiel a la muerte en mi corazón, pero también acordarme claramente de que la fidelidad a la muerte y al pasado no es más que maldad, y siniestra voluptuosidad y odio a los hombres si llega a dominarnos el pensamiento y el modo de gobernarnos. *Por el bien y por el amor, el hombre no debe permitir ningún dominio de la muerte sobre sus pensamientos*». No hará falta comentario alguno para dejar en claro que las impresiones y las ideas que nacen de ellas tienen una clara intención orientada a la regulación de la propia conducta futura, a la orientación ideológica en ella, o sea, un movimiento que apunta a lo ético. Si, pues, queremos atribuirles un lugar en la totalidad de las manifestaciones vitales humanas, podemos decir con el mayor fundamento: esas impresiones pertenecen al vivo «Antes» de las decisiones y las resoluciones éticas.[1] Lo que debe acentuarse ahí es el «Antes», pues Castorp se encuentra claramente en un estadio preparatorio; ideas y sentimientos le surgen aún en copresencia y sucesión vivencial, e incluso en su reunión conceptual se aprecia más la premonición o el deseo de una futura intención que la real tensión ética de la voluntad de acción. Thomas Mann permite percibir claramente esta naturaleza de todo el episodio en las observaciones finales; Castorp vuelve al conocido ambiente del sanatorio y cena con apetito: «Ya aquella misma noche no entendía del todo lo que había estado pensando».

Con todas las diferencias dimanantes de circunstancias completamente diversas y del carácter contrapuesto de los personajes, podemos observar una análoga vivencia de la naturaleza en el Andrei Bolkonski de *La guerra y la paz* de Tolstoi, durante la escena en el campo de batalla de Austerlitz. Bolkonski, modelo de

1. Hemos puesto el término «Antes» entre comillas. Por una parte, para indicar que estamos hablando de algo análogo al Antes estético; por otra parte, para subrayar la provisionalidad de esa denominación. Pues sólo un tratamiento sistemático de la ética, para el cual no tenemos aquí posibilidad alguna, podría determinar con precisión el contenido auténtico y la forma auténtica, la estructura verdadera de un «Antes» ético. Las comillas pretenden subrayar ese carácter provisional de la terminología.

cuya vida ha sido Napoleón y que en una situación crítica de la batalla tuvo la esperanza de vivir su «Toulon», queda herido cuando va en cabeza de un batallón y yace en la tierra sin poder moverse. «...no vio nada más. Por encima de él no había más que el cielo, el alto cielo, no claro, pero inconmensurablemente alto, con grises nubes que se deslizaban calmamente. "Qué silencioso, tranquilo y solemne es todo eso; no se parece en nada a antes, cuando corría, pensaba el príncipe Andrei: "No como antes cuando corríamos y gritábamos y luchábamos... qué diversamente flotan las nubes en ese cielo alto, infinito. ¿Cómo es que antes no había visto nunca ese alto cielo? Cómo me alegra haberlo conocido alguna vez. Sí, todo es nada, todo es mentira y engaño, fuera de este cielo infinito. No hay nada más que él. Pero tampoco eso es nada; no hay más que calma y serenidad. Gracias sean dadas a Dios..."». El alto cielo contrasta con el anterior ruido y el fragor de la batalla sólo en lo inmediato. Su auténtica y contrastante fuerza se alimenta más bien de la paulatina decepción, poco a poco consciente, de Bolkonski, que va robusteciéndose durante toda la campaña (recuérdense sus estados de ánimo tras la batalla de Schöngraben) y acaba por estallar en este momento. Y es muy interesante que las desilusiones anteriores se originaran siempre en las instituciones, las costumbres y los usos cortesano-burocráticos de la Rusia zarista (y de su aliada, la monarquía de los Habsburgo). Pero todos esos momentos parecen como borrados en la gran vivencia que tiene en el campo de batalla de Austerlitz. La violencia se limita a poner en contraste lo que había sido hasta entonces el ideal de su vida, la figura histórica de Napoleón, con la grandeza y la calma del alto cielo y lo muestra todo en esa contraposición, la contraposición entre una vida humana auténtica y el vacío ajetreo de su conducta anterior. Así podemos comprenderlo cuando, tras la victoria, Napoleón, que está recorriendo a caballo el campo de batalla, se detiene ante Bolkonski y le contempla. «Sabía que era Napoleón, su héroe; pero en aquel momento Napoleón le pareció un hombre diminuto y nulo en comparación con lo que estaba ocurriendo entre su alma y aquel alto cielo infinito con las nubes que lo atravesaban. En aquel momento le era del todo indiferente quién estuviera ante él y qué dijera de él; se alegró, simplemente, de que hubiera seres humanos al lado suyo, y sólo deseaba que esos hombres le ayudaran y le devolvieran la vida, la cual le parecía ahora muy hermosa porque la entendía muy distintamente que antes.»

Antes de entrar en el detalle de los posteriores efectos humanos de esa vivencia de la naturaleza será tal vez útil recordar el ejemplo de Hans Castorp, antes aducido, y aludir a un incidente algo análogo que se encuentra en la obra de Dostoievski. En *El idiota*, el príncipe Myschkin habla de los sentimientos y los pensamientos de un condenado a muerte que en el último momento recibe la condonación graciosa de su pena. (El episodio es muy probablemente autobiográfico.) «No lejos del lugar en el que iban a fusilarlos había una iglesia, y el tejado dorado de la cúpula brillaba bajo el sol claro. Sólo supo que había estado mirando fijamente, casi convulsivamente, aquella cúpula dorada, y que había visto los rayos que partían de ella; no conseguía separarse de aquellos rayos: le parecía que eran su nueva naturaleza, y que dentro de tres minutos iba a fundirse con ellos de un modo u otro...». El condenado tiene constantemente este sentimiento: «¿Y si no tuvieras que morir? Si te devolvieran la vida — ¡qué eternidad! Todo esto me pertenecería. Trasformaría cada minuto en un siglo, no perdería nada, contaría todos los minutos, no dejaría perderse nada, contaría todos los minutos, nada, nada dejaría que se perdiera, no desaprovecharía un solo instante». Los que le escuchan preguntan al príncipe Myschkin cómo vivió luego de hecho el condenado, cómo se le desarrolló luego aquella vivencia; y el príncipe contesta: «...él mismo me ha dicho... que no ha vivido luego como pensó, y que ha perdido y desperdiciado muchos, muchos instantes».

Volvamos a Bolkonski y a su vivencia de la naturaleza en Austerlitz. La intención de trasformación radical de la conducta tiene como contenido concreto e inmediato la reconciliación con su mujer, con la que no vivía en buenas relaciones a causa del carácter mundano y superficial de ella. La intención de empezar una nueva vida se arruina de todos modos por obra del destino del personaje: cuando Bolkonski vuelve a casa, su mujer muere de primer parto. Con esto se le alteran todas sus perspectivas de empezar una vida nueva. La gran vivencia del alto cielo va debilitándose constantemente y amenaza con desaparecer totalmente de su vida. Sólo con ocasión de una visita de su amigo Pierre, tras la primera discusión que realmente le afecta, la vivencia despierta al cabo de largos años. «Por vez primera desde Austerlitz volvió a ver el alto cielo eterno que había visto entonces, cuando yacía en el campo de batalla, y así volvió a despertársele en el alma, alegre, fresco y joven, algo que había dormido durante mucho tiempo,

algo superior que había en él. El sentimiento volvió a desaparecer cuando el príncipe Andrei tornó a su acostumbrada vida, pero desde entonces supo que aquel sentimiento vivía en él, a pesar de que no supiera desarrollarlo.» Y, efectivamente, a partir de aquel momento se disuelve paulatinamente en Bolkonski la paralización de la voluntad de vivir y vuelve a empezar la búsqueda de una actividad con sentido y que le sea adecuada. Cierto que la cosa no cobra fuerza sino después de su primer y fugaz encuentro con Natascha Rostova, cuya conversación nocturna con la amiga había estado escuchando. En el mismo período caen dos vivencias análogas de la naturaleza que quedan menos profundamente enterradas. Durante un viaje de negocios durante la primavera, Bolkonski ve una vieja encina en medio del paisaje en flor: «...la corteza estaba llena de quebraduras, cubierta de viejas escarificaciones. Con sus brazos y dedos gigantescos, pesados, nudosos, asimétricamente dispersos, la encina se erguía como un viejo trasgo colérico, despectivamente, entre los risueños abedules»; la encina le proclama la verdad, aparentemente irrefutable: «Se agotó nuestra vida». De vuelta ya, después del encuentro con Natascha, Bolkonski atraviesa el mismo bosque y acaba por ver la encina que le es tan familiar en el recuerdo: pero al principio no puede encontrarla, porque está cargada de hojas verdes. Se apodera de Bolkonski un sentimiento de alegría y renovación: «Le volvieron repentinamente a la memoria los momentos más hermosos de su vida: Austerlitz, el alto cielo, el rostro muerto y lleno de reproches de su mujer, Pierre en la balsa, la muchacha excitada por la hermosura de la noche, y aquella noche misma, y la lucha; todo eso recordó de nuevo repentinamente. "No, no se ha agotado la vida a los treinta y un años", decidió el príncipe Andrei, repentina, definitivamente y para siempre».

Si se consideran esas vivencias de la naturaleza desde el punto de vista de su parentesco, se aprecia en seguida que se trata en todos los casos de la explosión de colisiones y contradicciones internas que fermentaban desde antiguo en la vida de un hombre determinado, explosiones para las cuales la vivencia de la naturaleza en cada caso no ha sido más que la ocasión desencadenadora. Es claro que eso no significa que hayan sido ocasiones meramente casuales y accidentales. Los fenómenos percibidos por una determinada personalidad concreta en determinados casos concretos han tenido que ser objetivamente de la naturaleza que fueron

para poder armonizarse espontáneamente, sin esfuerzo, con los afectos que pugnaban por encontrar expresión. Ésa su naturaleza en sí no da, sin embargo, más que la posibilidad general del despertar de esas vivencias determinadas. La necesidad real se encuentra siempre en la personalidad del hombre de que se trate, en sus previos destinos, en el tipo de circunstancia en la cual las fuerzas y los conflictos internos, exacerbados por las condiciones externas de la vida, pugnan por expresarse. En esa generalidad, que no es, desde luego, ninguna abstracción arbitraria y ajena al objeto, esas vivencias de la naturaleza llegan a parecerse mucho a otras vivencias diversas, pero también muy potentes y ricas en contenido, aunque éstas procedan directamente de constelaciones objetivas sumamente diversas, como pueden ser los accidentes de la vida misma, o imágenes sensibles ya terminadas, como las del arte. Piénsese —por empezar con este último caso— en la influencia del *Acis y Galatea* de Claude Lorrain en el Versilov de la novela de Dostoievski *El joven*. La situación es aquí clara ya a primera vista: se trata del Después de una impresión estética intensa, concepto que ya hemos estudiado. Como es propio de la esencia del Después el reconducir, enriquecido, a la vida el hombre enteramente tomado por la catarsis artística, dejándolo otra vez como hombre entero, ese Después estético puede trasformarse muy naturalmente en un «Antes» ético. Y a ese nivel su posterior destino discurre, desde muchos puntos de vista, en paralelismo con el de las grandes vivencias de la naturaleza; en los dos casos es lo decisivo el modo como el hombre en cuestión aproveche en su vida posterior aquella conmoción para conseguir una trasformación y un desarrollo superior de su vida. Aquí se tiene un problema ético, un problema de conducta.

La situación es más complicada cuando la vivencia desencadenante nace de relaciones entre los hombres mismos, de sus trasformaciones, etc. Pues en estos casos, y al menos por regla general, la distancia entre el «Antes» ético y la decisión misma es menor que en los tratados hasta ahora; pudimos ver, en efecto, en la sección anterior que las relaciones entre los hombres son esencialmente de naturaleza práctica, lo cual hace muy frecuentemente inevitable, especialmente cuando los acontecimientos son ricos en contenido, una inmediata resolución. Recuérdese la escena de la *Anna Karenina* de Tolstoi en la cual Karenin se acerca a la cama de Anna, ya desahuciada por los médicos, y, a la vista de su próxi-

ma muerte, toma, profundamente conmovido, la generosa decisión de perdonar la relación entre Anna y Wronski y tolerarla en el futuro. Es un momento de tenso pathos moral, porque también Anna y Wronski se sienten arrastrados por la potencia de esa sublimidad. Pero el gran realista Tolstoi muestra que, a pesar del estado de ánimo propio de un momento vital tan intenso, Karenin es de todos modos un seco burócrata, Anna no más que una dama típica de la sociedad mundana y Wronski un galán de la misma; la sublimidad se les despega a todos, y el habitual infierno de aquella cotidianidad entre tres vuelve a conquistar sus derechos. Tolstoi muestra aquí la verdad contenida en lo que Dostoievski ha llamado la hazaña rápida y Gorki el heroísmo de una hora. Sin intentar siquiera esbozar los resultantes problemas éticos, puede decirse lo siguiente desde el punto de vista de nuestra problemática: el estado de ánimo, eruptivo propio de esos grandes instantes, con independencia de la naturaleza de su ocasión desencadenante, procede siempre e inmediatamente de la personalidad privada de los individuos. Su vehemencia, su abrupta separación respecto de los anteriores contenidos normales de la vida cotidiana, remiten al importante hecho, decisivo en todas las esferas de la vida, de que la privaticidad singular del hombre no es —ni para bien ni para mal— tan unitaria, tan homogénea como parece indicarlo la superficialidad de la cotidianidad. En cada hombre actúan fuerzas diversas, contrapuestas a menudo, las unas sobre las otras —cuyo origen en fuentes sociales, psicológicas, etc., no puede ser tema de este lugar—, en una lucha que, en interacción con las circunstancias, decide del destino de la persona de que se trate. Las erupciones a que aludimos son siempre señal de que la tendencia que se impone en primer plano es una componente importante, aunque descuidada hasta entonces, de la personalidad total. Pero ni siquiera la mayor intensidad y vehemencia de tales explosiones es prueba alguna de que el individuo vaya a encontrar necesariamente en aquella tendencia explosiva su propia esencia real. Eso sólo quedará probado si las decisiones éticas resultantes son capaces de dirigir en ese sentido toda la posterior conducta. Y como es imposible inferir eso partiendo sólo del momento grande, la erupción, tomado aisladamente, nos creemos con fundamento para hablar de un «Antes» de la ética propiamente dicha. Como hemos dicho ya, el ejemplo tomado de *Anna Karenina* se sale un poco de esta línea. Pero creemos que, por su analogía con lo que

Dostoievski ha llamado la hazaña rápida, en ese ejemplo se expresa el indicado predominio de lo meramente singular-privado, aunque en la forma ética de la decisión.

Luego de haber mostrado el parentesco entre tales vivencias de la naturaleza y afecciones de otro tipo en los rasgos más esenciales de unas y otras, vamos a atender ahora a las diferencias de las primeras respecto de las segundas, a su peculiaridad específica, en la cual los efectos catárticos desencadenados por fenómenos naturales se manifiestan de acuerdo con su esencia específica. Lo primero que llama la atención desde este otro punto de vista es una cierta universalidad o generalidad de las vivencias de la naturaleza; su contenido se orienta más al comportamiento general del hombre respecto del mundo y respecto de sus semejantes en general; su efecto es distinto de los que parten de concretas situaciones o relaciones humanas. En los efectos catárticos desencadenados por la vida misma pueden descubrirse dos polos: si el estímulo es un acaecimiento humano, nacido de concretos efectos catárticos desencadenados por la vida misma, la catarsis tiene una referencialidad objetiva unívoca y determinada, se orienta directamente a concretas decisiones éticas (cualquiera que sea luego el sentido real de éstas). Si, en cambio, la irrupción de la catarsis es obra de un fenómeno natural, este fenómeno tiene por regla general sólo carácter de ocasión, esto es: pese a toda la violencia, la carga emocional, la tonalidad ideológica, etc., la referencialidad al objeto es sumamente indeterminada, de carácter más bien tonal. Así pues, los dos polos se distinguen, cada uno a su manera, de las formas puramente estéticas de la catarsis. De acuerdo con ello desaparece también en el estímulo inmediato de la vivencia lo concretamente singular y lo sensible: lo que se vive es más la naturaleza en su enfrentamiento general con el hombre que en la forma de un fragmento concreto y bien determinado desde el punto de vista sensorial. Por detrás de esa tendencia generalizadora de tales vivencias de la naturaleza —tendencia que tiene forma muy conscientemente dada en el alto cielo de Austerlitz— se encuentran importantes experiencias histórico-sociales del género humano: así por ejemplo —y por una parte— la naturaleza (lo natural, lo según naturaleza) como concepto valorativo, como algo que en su sencillez y su unidad tiene que estar por encima de las complicaciones sociales y psicológicas de los hombres, como algo que, con sus verdades a la vez primitivas y profundas, tiene

siempre razón frente a ellos. Por otra parte, para los hombres que tienen esas vivencias, la naturaleza representa el principio y la encarnación de la eternidad, en contraposición con la fugaz existencia de ellos, sometida a constante cambio y dominada por transiciones y alteraciones. Pues incluso en las alteraciones de la naturaleza, en el día y en la noche, en la sucesión de las estaciones, parece dominar una legalidad de lo eterno, de la transición entre el devenir y la caducidad y viceversa, entre la vida y la muerte.

La dualidad antes expuesta, consistente en que el hombre vive en una cierta distanciación respecto de la naturaleza y, sin embargo, no la contempla desde fuera, sino que su relación con ella es al mismo tiempo inmersión en ella, cobra en esas vivencias su mayor intensidad emocional. Por lo que hace a la génesis de tales impresiones, es claro que su específica estructura objetiva procede del metabolismo de la sociedad con la naturaleza. La vida del animal no conoce distanciación alguna respecto de la naturaleza: él mismo es un fragmento de naturaleza, cuyas interrelaciones con ella discurren sobre la base de análogos procesos físico-fisiológicos. Es cierto que el mero hecho de la vida produce una cierta delimitación entre el microcosmos del ser vivo individual y el macrocosmos de su mundo circundante; pues la vida misma es la segregación respecto del todo de un sistema fisiológicamente organizado —pese a todas las interacciones con su entorno—, y la muerte es precisamente la destrucción de esa independencia relativa, pero real. No obstante, la mera independencia fisiológica no puede aparecer como tal en la consciencia; es el trabajo el que empieza a conseguirlo, pero incluso en él el pleno y omnilateral despliegue de la consciencia de la copertenencia y la distancia presupone una evolución milenaria en la cual tienen que elaborarse ante todo las relaciones prácticas reales, las de la sociedad en su intercambio con la naturaleza, para que puedan destacar paulatinamente con toda su creciente profundidad y su expansiva riqueza los correspondientes reflejos anímicos. Piénsese, por ejemplo, que sólo la división social del trabajo entre la ciudad y el campo y el resultante retroceso de la barrera natural —ante todo, ciertamente, sólo para los habitantes de las ciudades— ha capacitado al hombre para asentar la dualidad emocional compuesta por la distanciación y la inmersión de y en la naturaleza. La dualidad está sin duda ya prácticamente realizada en el trabajo del campesino, pero sin poder conseguir una forma consciente.

Como se comprenderá, es imposible en el marco de estas consideraciones indicar siquiera alusivamente la marcha evolutiva de tales vivencias. Pero sabemos que, tras las introyecciones mágicas, míticas y religiosas, todas antropomorfizadoras, en los últimos siglos se han constituido finalmente las relaciones del hombre con la naturaleza que corresponden al principio de la realidad objetiva. También éstas empiezan penetrando en la práctica, luego en el pensamiento científico y, por último, en la vida emocional de los hombres, en la cual determinan esencialmente sus vivencias de la naturaleza. Pero es característica la tenacidad con la cual se sostienen las representaciones de una naturaleza teleológica, orientada al hombre y a su bien. El propio Kant, que ha recusado la grosera teleología directa de sus predecesores, conserva una esperanza: que la naturaleza en sí pudiera, por diversos rodeos —uno de los cuales es su «belleza»—, revelar algo de la secreta esencia del mundo, referida al hombre, o dar por lo menos una indicación al respecto. El trauma producido por la renuncia a toda revelación natural de ese tipo se presenta como el desilusionado sentimiento de su «desdivinización», frente al cual sólo lentamente pudo y puede erguirse, con diversas vicisitudes, otra relación cuyo fundamento es el ser real de la naturaleza, la verdadera relación de ésta al hombre; en esta situación la iniciativa del Qué y el Cómo de la relación con la naturaleza nace del hombre en sociedad. De eso se sigue algo que ya hemos expuesto a propósito del En-sí y de la vivencia del fenómeno necesario en la vida cotidiana, a saber: una determinación general e insuprimible del Qué y del Cómo de las vivencias de la naturaleza por el En-sí de ésta, pero sólo en la medida y del modo en que tiene que aparecer a los hombres, según el papel que desempeñe en la totalidad de su vida como momento activo y pasivo. Partiendo de aquí, desde la base del intercambio de la sociedad con la naturaleza, se desarrolla esa iniciativa espontáneamente selectiva del hombre frente a la naturaleza que, pese a toda la sumisión a las necesidades de la situación momentánea en todos los casos individuales concretos, no es en modo alguno arbitraria, sino que depende del destino, determinado en última instancia socialmente, de cada individuo humano. Pero eso tiene la ulterior consecuencia de que toda perturbación, toda problemática de las relaciones sociales de los hombres tiene que reaccionar influyendo en esa sobreestructura del metabolismo hombre-naturaleza. En la estructura interna de la sociedad capitalista hay que buscar

los motivos de que hoy, por ejemplo, el sentimiento de la naturaleza esté frecuentemente cargado de una mitología —muchas veces, desde luego, abstracta y sin forma— de la desesperación y de la angustia.

El contenido de lo que acabamos de llamar unidad, sencillez y eternidad de la naturaleza, en contraposición con la vida social humana, tiene ante todo carácter de realidad. Para que se dé, tiene que ofrecerse realmente al hombre la naturaleza, algo que existe con completa independencia de él. Kant ha expresado ese sentimiento de un modo un tanto ingenuo y desasistido cuando, al comparar el ruiseñor auténtico con los artefactos que lo imitan, declara que sólo el primero debe reconocerse como desencadenador de las vivencias correspondientes.[1] La importancia y la significación decisivas de una tal realidad, de una realidad no producida artificialmente, es indiscutible (y en eso se diferencia la naturaleza de los productos de la jardinería). Cuando, trasformada por la actividad social del hombre, la naturaleza se convierte en objeto de la vivencia —desde el campo cultivado a la ciudad como «paisaje»—, se enfrenta como realidad conclusa y cerrada al individuo que la contempla; la fuerza que opera la trasformación es propia del género humano, de la especie, no de la persona individual. Por eso los productos que se obtienen en la interacción de la sociedad con la naturaleza independiente del hombre —florecimiento de los árboles frutales, maduración de cereales, campos después de la cosecha, etc.— pueden insertarse sin violencia en la sucesión «eterna» de las estaciones. Y como, según hemos mostrado antes, ni siquiera el paisaje más abandonado por los hombres, el paisaje que irradie la máxima soledad imaginable, puede ser objeto de vivencia sino en conexión con la evolución de la humanidad, comprendemos que el contenido esencial de las vivencias de la naturaleza es la relación entre el individuo singular y el género humano. Con eso conseguimos una nueva característica —ésta plenamente positiva— de lo que antes hemos descrito como generalidad y va-

1. *Kritik der Urteilskraft* [Crítica de la facultad de juzgar], en la observación general sobre la primera sección de la analítica y en el § 42. Kant no parece darse cuenta de que precisamente con observaciones así abandona sus criterios decisivos de lo estético, a saber: por lo que hace al sujeto, el desinterés del receptor por la realidad del objeto estético (§ 2), y, por lo que hace al objeto, la «belleza libre» (§ 16), que inconsecuentemente está afirmando nada menos que de flores, etc. Así pues, Kant niega, sin darse cuenta, el carácter estético de las vivencias de la naturaleza.

guedad de las grandes vivencias de la naturaleza. Pues en la práctica de la vida lo humano específico aparece necesariamente en sus mediaciones reales. La «exigencia del día» presentada por la vida al hombre que actúa se refiere inmediatamente a las formas concretas de la convivencia humana, a la familia, la clase, la nación, etc., pero, además, arraiga por su esencia en el hombre mismo; el que intenta orientarse exclusivamente, saltándose esas formas, por lo específico humano, queda en su práctica mucho más lejos de ello que aquellos cuyas acciones concretas se vinculan inseparablemente con las formas clasistas y nacionales. (Pero no podemos ponernos a estudiar ahora las diversas y complicadas categorías que aparecen en el cambio histórico de esa situación.) Es claro que las artes, que reflejan la vida, pueden dar forma —directa o indirectamente, pero más a menudo de este segundo modo— a la conexión real de esas formas sociales con el destino del género humano, y hasta tienen que hacerlo, como sabemos, de un modo u otro, si es que sus reflejos estéticos de la realidad han de conseguir una significación duradera, no efímera. Pues bien: las importantes vivencias de la naturaleza que estamos considerando son generales y vagas porque en ellas la puesta en relación del individuo con el género humano procede directamente, sin mediaciones sociales que se hagan visibles. Dicho categorialmente: en ellas un objeto puramente general se enfrenta con un sujeto plenamente privado, y falta por tanto precisamente lo que hace arte al arte, la concreción de lo general en particular junto con el ascenso de la privaticidad (simplicidad) a la particularidad.

Pero erraríamos si viéramos en esa ausencia de la particularidad una mera deficiencia de tales vivencias. Al contrario. Precisamente por esa peculiaridad son capaces de despertar y hacer propio del hombre un sentimiento al que muy difícilmente éste habría tenido acceso en otro caso. Nos referimos, naturalmente, a la relación con la propia esencia. La relación entre la especie y el ejemplar es, en la naturaleza misma, mucho más sencilla que en la humanidad, la cual ha tenido que modificar y complicar esencialmente esa relación natural en la medida en que ha producido la socialidad y, con ella, tanto la historicidad cuanto la individualidad. En la naturaleza la especie se presenta como un principio de la permanencia, incluso de la eternidad, frente a la vida y la muerte de sus ejemplares. También la naturaleza tiene historia, también las especies se trasforman, también ellas nacen y perecen;

ésa es una verdad del mundo tal como es en sí, que tiene que influir, naturalmente, en la visión humana de la realidad; pero difícilmente encuentra un lugar en la imagen inmediata del mundo propia de la vida cotidiana, cuando el hombre, con sus concretos conflictos internos, se encuentra con un fenómeno natural. En esa situación, la pervivencia invariante de cada especie en sus cambiantes ejemplares representa aquella unidad, aquella sencillez y aquella eternidad que el hombre tuvo que abandonar al empezar la cultura. Como el hombre aspira a levantarse por encima de su singularidad privada accidental, y busca apasionadamente la vinculación con la propia especificidad general, con las normas que pudieran guiarle en su camino, la unidad inseparable del ejemplar y la especie en la naturaleza, la encarnación sin restos de la especificidad en los normados movimientos del singular, le parecen el paraíso perdido que ha de salvarle de su miseria. Y la naturaleza así vivida —el alto cielo, la cúpula radiante, etc.— es en su generalidad tan amplia y multívoca que consigue desencadenar los sentimientos subjetivamente maduros y hacerlos aparecer como respuesta material a todas las preguntas. Con eso se aprecia del modo más claro que el objeto natural que se queda en la generalidad y en ella cobra forma, no puede recibir su fisionomía específica sino del hombre sujeto de la vivencia. Piénsese en la conmovida y humorística estrofa de Mathias Claudius sobre la Luna:

Es vieja como un cuervo
Y ve tantas tierras.
La conoció ya mi padre
Cuando era niño.

Vamos a citar ahora algunos pasos de la Oda de Keats al ruiseñor para eliminar más concretamente esas situaciones anímicas, y sólo, como en los demás ejemplos, con la intención de que se destaque claramente dicho contenido psíquico; no vamos a insistir ahora en que en el poema de Keats todos esos sentimientos no son más que la materia prima de una configuración consumada por la cual se sume en una particularidad sensible y manifiesta la polaridad, que aquí nos interesa, del objeto general y el sujeto privado:

Thou was not born for death, immortal Bird!
No hungry generations tread thee down;

The voice I hear this passing night was heard
In ancient days my emperor and clown;
Perhaps the self-same song that found a path
Through the sad hearth of Ruth, when, sick for home,
She stood in tears amid the alien corn;
The same that oft-times hath
Charm'd magic casements, opening in the foam
Of perilous seas, in feary lands forlorn.

Forlorn! the very word is like a bell
To toll me back from thee to my sole self!
Adieu! the fancy cannot cheat so well
As she is fam'd to do, deceiving elf.

Keats no toma ni desarrolla, naturalmente, más que una vivencia de la escala de las posibles en este caso. Por eso lo que nos importa ahora es menos el contenido concreto que la típica marcha de los sentimientos; la actitud tiene el sentido de un nostálgico aferrarse a la eternidad de la naturaleza, a la eternidad de lo específico en ella, a la felicidad que es la desaparición de toda singularidad en la especie, en rotunda contraposición con el sufrimiento permanente y siempre renovado de la individuación humana, hasta la vuelta del embriagado contemplador a su normal ser humano, hasta la sensible comprensión de lo que tiene de ilusorio toda unión con la naturaleza eterna, con la eterna especie. Como gran poeta recoge Keats el decurso típico de esas vivencias en la concentración de una totalidad intensiva, mientras que en la realidad misma —piénsese en los ejemplos que hemos aducido antes— el despliegue interior y luego la caducidad de esas vivencias es un proceso largo, cuyas oscilaciones pueden abarcar toda una etapa del desarrollo de un hombre. Precisamente por eso un poema así lo traspone todo, al nivel de la conformación estética, en determinaciones del reflejo estético, y unifica en homogeneidad estética lo que en la vida misma se desarrolla como embriaguez y sobria rectificación, como vivencia y como puesta a prueba de ésta en la práctica, como «Antes» de la realización ética y, a veces, como tal realización misma. Al aparecer ese contenido con más plasticidad que en sus realizaciones en la vida, se tiene la posibilidad de utilizar ese contraste para ampliar ulteriormente nuestra comprensión de esa esfera de la vida; y así se aprecia ante todo que vivencias de

alcance propio de la concepción del mundo penetran en la vida individual de los hombres mucho más frecuentemente de lo que por regla general se imagina.

Cuando aparece el concepto de concepción del mundo se suele pensar en abstracciones de tipo filosófico, mientras que, en la realidad, toda una serie de las llamadas «cuestiones últimas» están estrechamente relacionadas con las experiencias cotidianas, con las sensaciones vitales espontáneas de los hombres, las cuales pueden por tanto conseguir una gran importancia en la vida interior de éstos sin que lleguen necesariamente a captarse, antes o después, en generalizaciones conceptuales. Precisamente la naturaleza general, intelectualmente muy desdibujada, pero sensorialmente plástica, del contenido de aquellas vivencias de la naturaleza es lo que las capacita para intervenir así en la vida de los hombres. Aunque hay que repetir que, por sí mismas, esas vivencias no se desarrollan, en el mejor de los casos, más allá de la constitución de un «Antes» del comportamiento ético; éste es el que decide entonces acerca de si van a ser reales puntos de inflexión de una vida o se disiparán paulatinamente como meros estados de ánimo transitorios. Pero todo eso pone de manifiesto otro momento muy importante para el conocimiento de la vida cotidiana, de la singularidad humana. Ya al estudiar lo agradable, hemos tenido ocasión de contemplar la ilimitada escala de sus posibilidades de contenido y formales; nuestro breve repaso de las posibilidades de las vivencias de la naturaleza nos ha dado una confirmación de aquel punto de vista. El fundamento inmediato de ese fenómeno se encuentra, naturalmente, en el ilimitado número de posibilidades que tienen los hombres de estar en relación con la naturaleza. Pero se comprende sin más que esa escala de posibilidades objetivas no podría realizarse si no hubiera en el hombre entero, en la persona privada de la vida cotidiana, una amplitud vivencial correspondiente. Lo cual significa que todo ser humano es en su singularidad privada incomparablemente más complicado y rico en posibilidades dormidas, aún no vividas o destinadas a no serlo nunca, de lo que parece serlo para sí mismo o a otros hombres. Es cosa de la vida el que tales posibilidades se susciten constantemente y tropiecen también constantemente con obstáculos para su actualización. La evolución de la personalidad humana consiste entre otras cosas en el modo como se promuevan o repriman esas posibilidades. Pero esta dialéctica es mucho más complicada que esa primera

apariencia suya. Pues toda evolución real de un ser humano, aunque sea una superación, contiene al mismo tiempo o implica la atrofia de una serie de posibilidades. Y, además, el despliegue actual de una determinada posibilidad puede cerrar definitivamente para el sujeto otros fecundos caminos de desarrollo. Es un contenido esencial de esa dialéctica el hecho de que el progreso del hombre tiene que pagarse a menudo —casi siempre— con un cierto retroceso en algún sentido. La predisposición a las más diversas vivencias de la naturaleza no se distingue en principio del modo como los hombres reaccionan a todas las situaciones y los acaecimientos de la vida. Con esta generalidad no puede siquiera afirmarse que las vivencias de la naturaleza abren siempre y necesariamente contra la rutina y la fetichización de la vida interior humana con mayor energía que otras impresiones desencadenadas por ocasiones puramente sociales o humano-sociales. No hay duda de que pueden obrar así, y lo hacen a menudo; pero también lo hacen esas impresiones de otro tipo, y es igualmente seguro que las relaciones de los hombres con la naturaleza pueden degenerar por su parte en rutina fetichizada. Esos desarrollos, en resolución, no pueden deducirse de las vivencias mismas, por características que éstas sean de las posibilidades de un hombre, sino que, como hemos mostrado, dependen del modo como las elabore el sujeto para toda su posterior conducta; lo cual roza ya ámbitos problemáticos que rebasan la singularidad privada inmediata.

Las anteriores consideraciones no han podido dar, ciertamente, más que un vistazo fugaz de los problemas propios de ese campo; pero creemos haber mostrado con ellas que las vivencias suscitadas en los hombres por el contacto con la naturaleza no constituyen un estadio previo y preparatorio del arte ni son, menos aún, la revelación de una «belleza» en sí que pudiera entrar en concurrencia con el arte, prescindiendo de la cuestión de cuál de ambas instancias fuera a ser la coronada por la filosofía. Con eso no despreciamos en modo alguno dichas vivencias de la naturaleza. Como todas las reacciones inmediatas a la realidad objetiva, promotoras de la vida y directamente referidas al hombre, esas vivencias abarcan el hombre entero de la cotidianidad en su totalidad y su singularidad psico-físicas. El hecho de que, en su gran mayoría, esas vivencias son del mismo tipo que las manifestaciones vitales descritas en el capítulo anterior como reino de lo agradable no puede ya ponerse en duda. Pero precisamente por eso constituyen tales

vivencias la base, el punto de partida de las objetivaciones superiores de origen social, y sus efectos humanos generales tienen que desembocar en éstas. El modo desantropomorfizador de reflejo propio de la ciencia tiene como consecuencia natural el que en ella, especialmente en la ciencia de la naturaleza, esa interrelación tenga su menor intensidad; lo que desempeña el papel decisivo en el punto de partida y el punto de llegada de la ciencia es el conjunto de las experiencias y las exigencias del trabajo. Tanto más importante es la significación de ese complejo vivencial para el arte. Remitimos de nuevo a lo que se ha expuesto en otros contextos acerca del Antes y el Después de las formaciones artísticas. En esos contextos mostramos que la importancia de ese elemento vital es inconmensurable para que se produzcan la misión social y el efecto del arte. Pero de los puntos que se consiguieron entonces se desprende también claramente que las vivencias de la naturaleza no pueden ocupar en ese complejo ninguna situación privilegiada: la universalidad del reflejo estético se manifiesta precisamente en el hecho de que para él puede y tiene que convertirse en material de conformación todo lo que tenga que ver de algún modo con la vida humana, y siempre con el mismo tipo de dependencia respecto de las finalidades artísticas de cada caso, del género tomado en consideración, etc. Desde este punto de vista no tiene la menor relevancia la cuestión de si el material vital elaborado por el arte es ya estético en su forma originaria o no tiene nada que ver con puntos de vista estéticos. También hemos indicado ya que las vivencias de la naturaleza pueden tener una importante pervivencia en la evolución ética de los hombres, pero tampoco el reconocimiento de su peculiaridad puede alterar el hecho básico de que, como tales vivencias, no son más que un estadio previo, que puede promover o inhibir la evolución ética de la persona.

Todas esas relaciones de las vivencias agradables, promotoras de la vida, con los sistemas de objetivación superiores de la vida social del hombre están determinadas en última instancia por el hecho de que el sujeto de las vivencias es siempre la persona privada de la cotidianidad, mientras que en el caso de aquellas objetivaciones es siempre imprescindible una cierta superación —distinta en cada caso— de lo meramente privado. A diferencia de las filosofías idealistas, que ven, cada una a su modo, en la singularidad privada de los hombres algo minusvalente, la afirmación de aquel hecho no implica para nosotros más que el reconocimien-

to de una peculiaridad de la vida social, y no una inordinación jerárquica de esos fenómenos en algún estadio inferior, ni tampoco un desprecio de ellos. Hemos hablado ya del «character indelebilis» de la privaticidad singular, y, aun sin poder tratar aquí los problemas de la ética, hay que decir que la actitud de cada hombre respecto de su propia privaticidad es uno de los problemas más importantes de la vida individual, el cual se convierte constantemente en un problema de la sociedad entera, de toda la cultura. La dialéctica de la vida social se manifiesta en el hecho de que esa privaticidad tiene que superarse y preservarse constantemente, y ambas cosas con la misma necesidad. Es una cuestión vital para todo hombre —y, con ello, para toda sociedad y para su cultura— el encontrar en esa contradictoriedad dialéctica el justo término medio (en el sentido de la ética aristotélica), o sea, el no permitir una mera erosión recíproca de las instancias contrapuestas, el no entrar en ningún compromiso indigno. Que el hombre se contente con la privaticidad es tan peligroso, para él y para la sociedad en la que vive, como la autodestrucción, el querer desprenderse a cualquier precio de la privaticidad. Una sociedad de *trolls*, de duendes ibsenianos —con el «Bástete Troll» en vez de «Sé hombre tú mismo»— sería a la larga tan incapaz de vida, tan incapaz de desarrollar una cultura fecunda, como la que viviera según la característica que pone Porfirio al principio de la biografía de su maestro Plotino: «Parecía avergonzarse de vivir en un cuerpo». Esta aspiración al justo medio tiene el sentido de hacer la vida individual del hombre entero singular más armoniosa y más rica, poner en fecundo movimiento las contradicciones presentes en ella; y obra además sobre su actividad social, sobre sus relaciones —que aquí nos interesan— con las objetivaciones superiores. Por tomar el caso del arte, es claro que tanto la misión social de cada caso como la receptividad correspondiente nacen de la colaboración social de los diversos individuos singulares. Y como su contenido y sus formas son reflejos concentrados e intensificados de las relaciones del hombre consigo mismo, de los hombres entre ellos y con su entorno, por tanto también con la naturaleza, la estructura del hombre singular, la tendencia dominante de su desarrollo a escala social, es una de las componentes más importantes del desarrollo sano o enfermizo del arte. «La literatura —dice Goethe— no se

corrompe sino en la medida en que los hombres se corrompen más».[1]

En ese sentido puede decirse que el comportamiento emocional de los hombres con la naturaleza, su contenido, su orientación, etc., influye decisivamente, como elemento de la vida, en el destino del arte; sólo, naturalmente, como cualquier otro complejo importante de la vida humana. Luego de haber analizado por separado, según su variable particularidad, los esenciales fenómenos que suelen reunirse bajo el nombre, sumamente oscuro y contradictorio, de «belleza natural», podemos concluir nuestra consideración diciendo: la base de esas vivencias, que divergen mucho entre ellas, no es la naturaleza en sí, sino el intercambio de la sociedad con ella; en esas vivencias no se revela pues la naturaleza en sí, sino la esencia histórico-social del hombre. Por eso subyace a toda vivencia de una «belleza natural» una etapa de sometimiento de la naturaleza al dominio del hombre en sociedad, sin duda con toda su complicación y con todas sus contradictoriedades. A ellas pertenecen también las vivencias de los problemas que se originan en ese campo, o las vivencias de una derrota; pues sólo en la totalidad de esas vivencias se convierte el proceso en elemento orgánico de la autoconsciencia del género humano. Por eso ninguna de dichas vivencias debe contemplarse aislada de la vida total de la sociedad; y por eso también su totalidad constituye un contrapolo del reflejo desantropomorfizador de la naturaleza en sí en la técnica y en la ciencia de la naturaleza, aunque, como es natural, también éstas, como elementos de la vida, como partes de la evolución total de la sociedad, influyen codeterminantemente en el Qué y el Cómo de la «belleza natural» de cada caso; así se produce, ante todo, por obra de ellas aquella distanciación respecto de la naturaleza que es característica de aquellas vivencias, a diferencia, por ejemplo, de la magia. En cambio, tomada como categoría de la estética, o aún más, cuando se hipostatiza metafísicamente, lo que ocurre inevitablemente en esos casos, la «belleza natural» no puede producir sino confusiones intelectuales, y no sólo en la estética, sino también en la ética, en la captación veraz de la vida humana.

1. GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, *Werke*, *cit.*, XXXVIII, pág. 284.

16

LA LUCHA LIBERADORA DEL ARTE

I *Cuestiones básicas y etapas principales de la lucha liberadora*

En nuestra anterior exposición hemos tratado detalladamente la peculiaridad del reflejo estético y lo que lo distingue de otros modos de apercepción de la realidad. También hemos hablado ocasionalmente de los diversos tipos de reacciones humanas sociales a las formaciones y los modos de comportamiento nacidos en este terreno. Ahora tenemos que estudiar éstos más detallada y sistemáticamente, y referirlos a las estructuras esenciales de los complejos formales estéticos y de otra naturaleza, con objeto de conseguir una imagen clara y redondeada de la esencia del reflejo estético, de su forma de objetivación, de sus diferenciaciones, de las etapas de su independización, etc. Hasta el momento no hemos orientado nuestra atención más que al modo como la positividad estética, sin ser dirigida por una voluntad determinada, surgió espontáneamente, como algo específico, de la universalidad espontánea y caótica de la práctica mágica. Cuando en lo que sigue consideremos más detalladamente las fases tardías de ese proceso, el cual habrá dejado ya a su espalda el estadio de la mera génesis, aunque presentará aún etapas de mezcla, de sometimiento, etc., habrá que tener presente que el único aspecto que aquí nos interesa del problema es el filosófico, no el histórico; de interesarnos éste, habría que dar al menos un conspecto de historia de las artes, lo cual rebasaría definitivamente, incluso por el tema, el marco de este trabajo. Como hemos mostrado en otros diversos lugares, repetiremos que esa cuestión es propia del estudio histórico-materialista del ámbito estético. También aquí, ciertamente, hay que hacer la reserva de que los modos de consideración dia-

léctico-materialista e histórico-materialista del arte no pueden separarse tajantemente ni ponerse en aislamiento hermético. De esa unidad dialéctica de inseparabilidad y separación se sigue el punto de vista capital para cumplir con la siguiente exigencia: precisar en qué medida y de qué modo el destino histórico de las artes contribuye a que destaquen con plena claridad las determinaciones estéticamente decisivas de aquéllas.

Ya hemos indicado nuestro punto de partida: lo estético debe considerarse como un fenómeno histórico-social no sólo en su génesis, sino en todo el curso de su despliegue; nos remitimos aquí meramente al hecho, varias veces considerado, de que la estructura de la individualidad de la obra de arte tiene que ser siempre de naturaleza histórica, tanto por el contenido cuanto por la forma. Es un mero prejuicio —y reciente— la idea de que haya en el arte (y en la ciencia) una contraposición entre la consumación inmanente artística (y científica) y la función social. La relación real entre la misión social y la obra consiste más bien en que cuanto más orgánica es la consumación estética inmanente de una obra de arte, tanto más capaz es ésta de cumplir la misión social que le ha dado vida. Esta concepción —la única correcta— de las interrelaciones entre la individualidad de la obra y la misión social se dirige simultáneamente contra dos extremos desacertados: por una parte, contra el practicismo que exige de toda obra de arte un efecto social útil inmediato, una limitación a las tareas del día (el hecho de que las tareas del día puedan efectivamente conseguir en casos sueltos —e importantes— efectos artísticos no suprime la falsedad del postulado); por otra parte, contra la teoría, no menos abstracta ni menos hostil al arte en última instancia, de *l'art pour l'art,* de la supuesta independencia total de la forma artística respecto de toda necesidad social. Baudelaire, cuya sensibilidad para lo estético no negará seguramente nadie, lleva a cabo en su estudio sobre el arte romántico una batalla en dos frentes como la que esbozamos aquí: «¿Es útil el arte?», se pregunta, y contesta con un Sí sin reservas. Sigue luego: «¿Por qué? Porque es arte. ¿Hay un arte dañino? Sí. Es el arte que descompone las condiciones de la vida. El vicio es tentador, y hay que representarlo tentadoramente; pero produce específicos sufrimientos y enfermedades morales; también éstos tienen que describirse... Dudo de que pueda indicarse un solo producto de la fantasía que realice todos los aspectos de la hermosura y, sin embargo, sea

al mismo tiempo dañino». Y contra el otro extremo: «La exagerada inclinación formal lleva a un desorden espantoso y desconocido. A consecuencia de la salvaje pasión por la belleza, lo grotesco, lo gracioso, lo pintoresco —pues en todo eso hay una medida— desaparecen las representaciones de lo correcto y verdadero. La pasión frenética por el arte es un tumor devorador que lo absorbe todo; y como la ausencia completa de lo justo y lo verdadero significa en el arte ausencia del arte mismo, acaba por desaparecer todo el hombre; la especificación excesiva de una propiedad desemboca en la nada».[1] De todo eso se desprende claramente que la superación de los dos falsos extremos es la intención objetiva de la obra de arte de cada caso respecto de lo humano concreto. Como es natural, se trata propiamente de una tendencia; aunque las conexiones absolutas o inmediatas no son ni necesarias ni posibles en este campo, en cambio es imprescindible una tendencia viva y fuerte, aunque no sea directa ni consciente: una tendencia, una intención que llega a expresarse estéticamente en la totalidad de la obra.

Con las variantes necesarias —fruto de las diferencias objetivas en la naturaleza objetiva de la obra y en la misión social—, ese «justo medio» fecundo entre los dos falsos extremos vale también respecto del reflejo científico, como hemos indicado varias veces. Así se producen dos sistemas básicamente diversos de reflejo de la realidad objetiva; cada uno de ellos, llevado —a su modo— a consumación inmanente, rinde el óptimum en la realización de la misión social correspondiente. La clara separación entre ambos se sigue de su misma naturaleza, pero es al mismo tiempo resultado de la evolución histórico-social. Y como, según se ha dicho repetidamente, el objeto de ambos sistemas de reflejo es la misma realidad objetiva, es inevitable que se produzcan frecuentemente entre esos sistemas en sí tan heterogéneos, mezclas, solapamientos, etc., en el curso de su realización histórica. (En ocasiones diversas hemos tratado ya problemas de este tipo, como el de la historiografía y la retórica antiguas, el de la publicística, etc.). La exacta delimitación es teoréticamente de fácil realización, y se ha practicado varias veces en lo que antecede. Sabemos que la verdad del arte es la verdad de la autoconsciencia del género humano, o sea, una verdad que siempre y en todas partes, en la forma

1. BAUDELAIRE, *Oeuvre*, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, págs. 416 s., 423.

y en el contenido, tiene que quedar inseparablemente vinculada al *hic et nunc* histórico. Esta armonía de las individualidades de las obras artísticas —que, en amplio sentido histórico universal, es siempre la misma— decide acerca de su verdad; las cosmogonías de Homero o de Dante no envejecen, sino que siguen siendo estéticamente verdaderas porque son permanentemente vivenciables entendiéndolas como configuraciones nacidas de la naturaleza de los hombres y de las relaciones de éstos. Ni tampoco pueden borrar las fronteras entre la ciencia y el arte los medios «artísticos» a veces utilizados como elementos expositivos en trabajos científicos; esos medios entran totalmente al servicio de un contenido que es esencialmente de carácter desantropomorfizador; lo que decide acerca de su valor en esos contextos no son los principios estéticos, sino la ayuda expresiva que puedan prestar a una verdad en sí. La confusión sobre esta materia que frecuentemente se impone en nuestra época no es sino síntoma de una situación histórica, no un fenómeno que tenga importancia temática; aún volveremos a hablar de algunos momentos de este complejo.

Por claramente que estén determinadas en sí mismas esas fronteras, el hecho es que en el curso de la historia han aparecido constantemente confusiones y complicaciones. Baste por el momento con aludir al tenaz prejuicio según el cual los poetas «mienten», que se ha mantenido hasta nuestros días, aunque debilitado, desde los de Solón, pasando por los de Agrippa de Nettesheim. No siempre, desde luego, aparece con su brutal forma clásica. La inseguridad de la situación social suele manifestarse como problemática de las relaciones con la realidad, como debilitamiento o hasta desaparición de una perspectiva evolutiva reconocida y vivida, y eso da lugar, como hemos observado varias veces, a un desdibujamiento, a una oscilación de la misión social entre extremos falsos. Como el método aplicado en cada caso —tanto en el arte como en la ciencia— está decisivamente determinado por la orientación y la precisión de la misión social, aparecen en ambas en nuestros días profundas confusiones en la concepción de la realidad y la verdad. Más adelante hablaremos de la subjetivización de la verdad, de la descomposición interna del concepto de realidad en la imagen del mundo propia de la ciencia. Aquí nos limitaremos a indicar, respecto del arte, que el resquebrajamiento, históricamente condicionado, de las representaciones de la realidad y la verdad influyen en el sentido de destruir o debilitar por

lo menos intensamente la sensibilidad espontánea para con los modos aparienciales específicos del reflejo estético. El proceso puede llegar a ser una directa renuncia a la verdad y la realidad, y ello de las formas más diversas, desde la trivial perplejidad ante la realidad hasta la refinada negación de toda forma objetiva necesaria. Pero también puede presentarse esa tendencia como búsqueda de un sucedáneo, como sustitución de la verdad artística por la científica, aunque en la mayoría de los casos se trate ciertamente de una verdad pseudocientífica. No es posible entender corrientes como el naturalismo desde Zola, o la literatura basada en montajes de documentaciones, etc., más que si se ve claramente que en ellas el debilitado sentimiento de la verdad artística, de la realidad configurada, intenta refugiarse en sucedáneos científicos. Desde el punto de vista de nuestra problemática es indiferente el que las formaciones así producidas sean rebeldes o apologéticas respecto de la situación social de cada caso; esas obras fundamentan siempre su realidad y su verdad no en un movimiento de dentro a fuera, no con los medios propios del reflejo estético, sino aferrándose a una confirmación externa desde el punto de vista estético. Esta práctica tan discutible coincide en esto con las teorías que atacan la «falsía» del arte; ya el método crítico del *Ion* platónico parte con la intención de sustituir la evidencia «sólo aparente» de la objetividad estética por una «exactitud» de especialista.

Como es natural, esas tendencias se manifiestan del modo más radical y visible en la literatura. En otras artes, el desdibujamiento de las fronteras entre el reflejo artístico y el científico es menos frecuente, o relativamente episódico, aunque en la arquitectura contemporánea, por ejemplo, la componente científico-tecnológica dispone muy frecuentemente de una supremacía exclusiva de cualquier otra, lo que le permite poner, en lugar de una objetividad estética, espacial-visual, otra sólo constructivamente «correcta». Análogos problemas pueden presentarse en el film, en el cual la base fotográfica facilita desde el principio ese deslizamiento hacia el reflejo científico. Con esto no pretendemos, desde luego, aludir a las cintas puramente documentales, las cuales, aunque pueden manejar la técnica artística del film con un virtuosismo extremo, son por su esencia algo que queda fuera del ámbito estético, un género análogo a la publicística. Más complicado y confuso es el papel de la geometría en la pintura cubista, por ejemplo; en ella

se tiene evidentemente una adopción de puntos de vista pseudocientíficos; la extrema arbitrariedad subjetivista producida por ese extremo «objetivismo» indica claramente la situación. Todos esos fenómenos, cualitativamente tan diversos unos de otros, tienen como rasgo común el rebasamiento de lo estético, la sustitución de la inmanencia de la obra por principios y métodos tomados de otras esferas y trascendentes respecto de la de lo estético. Los problemas estilísticos dimanantes de esas constelaciones serán objeto de estudio sustantivo en la sección siguiente de este capítulo.

Más importante es la relación con la religión, porque ha sido más influyente en la totalidad de la evolución del arte. Hemos rozado también este problema en diversas ocasiones. Ahora nos interesa reunir y resumir todo este complejo en sus determinaciones de principio y en sus etapas más esenciales; y mostrar la concurrencia, las transiciones, las separaciones amistosas u hostiles, etc., entre dos sistemas de reflejo que, pese a toda su profunda contraposición, tienen en común la base antropomorfizadora.

La Antigüedad griega tiene un lugar único en el proceso de esas interrelaciones. Ya antes hemos aludido al importante hecho de que la sociedad griega no contaba con una casta sacerdotal. Por eso la evolución ideológica y la artística podían discurrir de un modo mucho más libre y suelto que en otras culturas en las que la teología dominante presenta y realiza la pretensión de dominar toda la vida ideológica. El arte, la literatura ante todo, desempeña así en Grecia un papel resueltamente decisivo en la interpretación y la reinterpretación actualizadora de los mitos. Temáticamente carece casi de interés la cuestión de si la intención consciente de aquellas trasformaciones hermenéuticas de los mitos fue una intención religiosa o fue irreligiosa: por su esencia, aquellas interpretaciones poéticas apartaban en su línea general a los hombres de la religión. No es necesario citar a Eurípides, en cuya obra esas tendencias llegaron a un grado de consciencia alto. Ya en Homero, y más intensamente en los trágicos y en Aristófanes, esa evolución apunta a una meta de desdivinización. Hegel ha captado agudamente esa situación: «Este destino consuma el despoblamiento del cielo —de la mezcla sin concepto de la individualidad y la esencia—, mezcla por la cual el hacer de la esencia aparece como un hacer inconsecuente, casual, indigno de sí mismo; pues, no dependiendo sino superficialmente de la esencia, la individuali-

dad es la menos esencial. La expulsión de esas representaciones sin esencia, postulada por los filósofos de la Antigüedad, empieza pues ya en la tragedia en general, por el hecho de que la división de la sustancia está dominada por el concepto, y, por tanto, la individualidad es la esencial y las determinaciones son los caracteres absolutos». Esa tendencia se aprecia aún más claramente, según Hegel, en la comedia: «La *comedia* tiene ante todo un aspecto según el cual la real autoconsciencia se presenta como destino de los dioses. Estos seres elementales, como momentos *generales*, no son ninguna mismidad, ni reales. Están dotados, ciertamente, de la forma de la individualidad, pero ésta es sólo imaginaria, no les corresponde en sí y para sí; la Mismidad misma no tiene como sustancia y contenido un tal momento abstracto. Por eso ello, el sujeto, está situado por encima de un momento así como por encima de una cualidad singular, y, revestida esa máscara, expresa la ironía de la misma, que quiere ser algo para sí misma. La expansión de la esencialidad general se traiciona en la Mismidad; se muestra presa en una realidad y deja caer la máscara en cuanto que quiere ser algo propiamente». Hegel concluye: «En cuanto desaparece la determinación casual y la superficial individualidad que la representación otorgó a las entidades divinas, éstas no tienen por su lado *natural* más que la desnudez de su existencia inmediata, son nubes, un vapor que se disipa, como aquellas representaciones. Convertidas, de acuerdo con su esencialidad pensada, en las *simples* ideas de lo *hermoso* y lo *bueno*, toleran que se las llene con cualquier contenido... La *mismidad singular* es la fuerza negativa por la cual y en la cual desaparecen los dioses y sus momentos, la naturaleza existente y las ideas de sus determinaciones; pero al mismo tiempo no es la vaciedad de la desaparición, sino que se mantiene en esa nulidad misma, está en sí y es la única realidad».[1]

Mientras que la poesía, antropomorfizándose ella misma, mina el antropomorfismo religioso del mito, la temprana filosofía griega lanza ataques desantropomorfizadores directos contra las representaciones religiosas y tiende a una imagen del mundo cismundana y cerrada; varias exposiciones filosóficas conservan ellas mismas un aspecto pseudomístico, a causa del estado de la ciencia

1. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, *Werke*, *cit.*, vol. II, págs. 556 s., 558 y 560.

en la época y de los obstáculos puestos al desarrollo científico por una economía basada en la esclavitud; pero eso no basta para negar la importancia histórico-universal de aquella tendencia. El desenmascaramiento del antropomorfismo de la religión por Jenófanes es demasiado conocido para que haga falta aducirlo. Pero este tipo de lucha contiene también claramente una punta dirigida contra la poesía, en la cual muchos filósofos antiguos han visto una especie de antropomorfismo y, por tanto, un aliado de la religión, aliado en el cual las tendencias antropomorfizadoras se expresan precisamente del modo más craso. Como cuenta Diógenes Laercio, Pitágoras, «llegado que hubo al Hades, vio el alma de Hesíodo que rechinaba los dientes de rabia, atada a una columna de bronce, y la de Homero colgada de un árbol y rodeada de serpientes, como castigo por sus blasfemos discursos acerca de los dioses...»; [1] el propio doxógrafo nos cuenta de Solón: «Prohibió a Thespis ensayar y representar tragedias, diciendo que eso no es más que charlatanería inútil»; [2] y Heráclito dice: «Homero merece que se le eche de los juegos y se le azote, y Arquíloco lo mismo». Otra sentencia de Heráclito muestra claramente la situación competitiva entre la poesía y la filosofía por lo que hace a la aclaración cismundana de las grandes cuestiones ideológicas: «Sin razón dice Homero "Desaparezca la discordia del mundo de los dioses y de los hombres". Pues entonces perecería todo. No habría armonía, si no hubiera sonidos altos y sonidos bajos, ni habría seres vivos sin lo femenino y lo masculino, y todos éstos son contrarios».[3] Heráclito aparece aquí como defensor de la dialéctica frente a Homero, como heraldo de la contradictoriedad fundamental presente en todas las cosas y todos los procesos, cuya totalidad y cuya conexión sistemática dan una explicación de la realidad entera por sus propias fuerzas internas motoras. No nos interesa ahora preguntarnos si esa crítica a Homero —o a una sentencia aislada del poeta— está justificada o no lo está. Pero cuanto menos lo esté por el conjunto del opus homérico, tanto más claro quedará que la extensa hostilidad de los filósofos presocráticos para con los poetas se debe a que están en concurrencia con ellos, a que luchan con medios contrapuestos y por diversos lados contra la religión tra-

1. DIÓGENES LAERCIO, Vidas..., libro VIII, 21.
2. *Ibid.*, I, 59.
3. Citado según la traducción de NESTLE, *Die Vorsokratiker* [Los presocráticos], Jena 1922, págs. 117 y 121.

dicional: que su choque se debe a su rivalidad en esa pugna. No menos claro queda, desde luego, que aquellos filósofos han entendido la poesía puramente como enunciado acerca del mundo, y que —por lo menos en su comportamiento filosófico— se han interesado muy poco por su específica naturaleza estética.

Sólo a primera vista puede resultar sorprendente el que los filósofos propiamente materialistas no presenten esa hostilidad al arte, ante la poesía sobre todo. Cuanto más aproblemática y consecuente en su tendencia desantropomorfizadora —compárese el atomismo con los símbolos filosófico-naturales, más o menos místicos, de los demás presocráticos—, tanto más fácilmente se aprecia que no ven en el arte un enemigo, como lo ven en cambio en la religión, en la cual la antropomorfización es un vehículo para producir y captar un ser que se presenta con la pretensión de ser verdadero y real; más bien se esfuerzan los filósofos materialistas por reconducir a concepto la peculiaridad del arte. Para documentar esta afirmación aduciremos algunas sentencias de Demócrito, el cual, según la tradición, habría escrito incluso un tratado sobre la poesía: «La música es un arte reciente. Pues no ha nacido de la necesidad, sino que sólo pudo surgir cuando hubo una cierta sobreabundancia... Lo que un poeta escribe en el entusiasmo y bajo la influencia de un espíritu sagrado será siempre hermoso... Sólo porque era un genio sumido en el entusiasmo de los dioses pudo Homero levantar la artística arquitectura de sus numerosos poemas».[1] Por lo que hace a Epicuro, cuyas concepciones éticas tendremos que considerar en las posteriores secciones de este capítulo, es característico que haya situado los dioses en los intermundos, completamente fuera del acaecer cósmico, sin reconocerles, por tanto, intervención alguna en los hechos de esta vida: «Un dios es eterno e imperecedero, y aparte de eso no cura de nada. No hay providencia ni destino, sino que todo ocurre por sí mismo. Los dioses viven en los espacios intermedios entre los cuerpos celestes. Su vida es toda placer, y descansan en suma felicidad, sin ocuparse de nada ni ocupar a otros».[2] En su primera obra, la tesis doctoral sobre Demócrito y Epicuro, el joven Marx ha dado una interpretación muy aguda y muy interesante de ese paso:

1. *Ibid.*, pág. 170.
2. Citado según NESTLE, *Die Nachsokratiker* [Los postsocráticos], Jena 1923, I, págs. 192 s.

«Y, sin embargo, esos dioses no son una ficción de Epicuro. Han existido. *Son los dioses plásticos del arte griego*».[1]

Como breve complemento indiquemos aún que los sofistas, Gorgias ante todo, han partido de la retórica —cuya teoría y aplicación es para ellos tan importante— y han llegado a veces muy cerca de la captación de la peculiaridad del arte. Cierto que Gorgias considera toda la poesía simplemente como «discurso en forma normada», o sea, como parte de la retórica, razón por la cual su polémica irónica contra la poesía como «mentira» tiene cierto sabor a retórica forense. Pero a pesar de ello es, antes de Aristóteles, el único que se acerca a la dialéctica del «engaño» evocado por la poesía y, por tanto, al carácter específico de ésta: «La tragedia produce una ilusión de hechos y pasiones ocurridos. El poeta que la produce cumple con su tarea mejor que el que no lo consigue, y el espectador que sucumbe a ella es más culto que el que no cae en ella».[2]

La recusación platónica del arte no puede entenderse en modo alguno como una continuación de la polémica antes recordada contra la poesía; es más bien su estricto contrario. (Con excepción, naturalmente, de los pitagóricos y los órficos, que son en muchos puntos precursores de su idealismo.) Pues su recusación no procede, como la de los presocráticos, de una pugna por la superación del antropomorfismo religioso, sino que su fuente es, por el contrario, la defensa de las tradiciones religiosas frente al esfuerzo del arte por reflejar la cambiante realidad con formas nuevas y adecuadas a las trasformaciones reales. En las tardías *Leyes*, Platón toma consecuentemente posición contra toda la evolución del arte griego y glorifica la sabiduría de los egipcios, que condenan toda innovación y cuyo arte no experimenta cambio alguno en el curso de milenios. (Lo que aquí interesa es exclusivamente la actitud filosófica de Platón, no averiguar si sus afirmaciones son verdaderas respecto de la realidad del arte egipcio.) Platón considera como «una señal de exquisita prudencia» el que los egipcios hayan establecido preceptos preciosos y definitivos para toda actividad artística. «Y luego de haberlo ordenado, daban en las fiestas religiosas instrucción acerca de esas cosas y sus modos, y a ningún pintor u otro artista de los que hacen figuras o imitaciones

1. MARX, *Werke, cit.*, I, pág. 30.
2. Citado según NESTLE, *Die Vorsokratiker, cit.*, pág. 205.

se le permitía introducir innovaciones ni aplicar la imaginación sino a lo que corresponde a la costumbre del país. Y aún hoy sigue sin estar permitido, ni en esto ni en todo el arte de las musas. Si se contemplan bien, se hallará que las pinturas y las columnas decoradas hechas allí hace diez mil años... no son ni más hermosas ni más feas que las de estos tiempos, sino que muestran la misma obra artística.»[1] Platón vuelve con esto a los principios que pudimos establecer al estudiar el tratamiento de la génesis de la peculiaridad del arte, su desprendimiento del complejo primitivo e indiferenciado de la práctica mágica. A saber: que, por una parte, las fuerzas miméticas desencadenadas por esa práctica aspiran espontánea y constantemente a un completo despliegue vital, a una independencia que es la de la positividad estética; pero, por otra, la magia misma —en la cual todo momento de la mímesis se concibe como un encadenamiento o desencadenamiento de las «fuerzas» que ella supone dominar— tiene que fijar ritualmente todo momento mimético de un modo definitivo, por mor precisamente de esos efectos mágicos. La especificidad de la evolución cultural griega se debe a que ha podido liberarse de esas cadenas tempranamente y de modo radical, mientras que en Oriente dichas cadenas han quedado consolidadas de un modo predominantemente ritual —como restos mágicos en la transición a la religión o ya con una función nueva, religiosa: la diferencia carece aquí de importancia—. El viejo Platón toma en las *Leyes* una posición resuelta en favor de la tradición mágico-religiosa, contra las tendencias evolutivas de la cultura específicamente griega. Tal es la culminación última y más consecuente de la doctrina platónica del arte.

Ya esa actitud última de Platón muestra la tendencia básica de su estimación del arte: el arte tal como se ha desarrollado realmente en Grecia, como una desplegada imposición de la sustantividad de lo estético, tiene consecuentemente que desterrarse de la polis platónica; y el que a pesar de ello quede en el sistema platónico una «belleza» idealista y trascendente, en gran parte teológica, y el que reconozca como elemento de su pedagogía social un arte regulado por principios mágico-teológicos son cosas que no debilitan esa posición suya, sino que la concretan. No hay ninguna duda de que esa reorientación hacia el ritualismo mágico de

1. PLATÓN, *Leyes*, libro II, 656 d-e.

la mimesis es en aquel estadio de la cultura mediterránea europea una utopía ya reaccionaria. La larga e importante influencia de la concepción platónica del lugar del arte en el sistema social-espiritual de las actividades humanas tiene por ello lugar menos en la línea del consecuente radicalismo de Platón mismo que según la línea modificada y suavizada, de acuerdo con la situación real, por el neoplatonismo, por Plotino ante todo. Nos hemos referido ya a esto, ante todo, a sus aspectos de consideración para la estimación del reflejo estético. De esa situación se sigue para el neoplatonismo que el arte, en cuanto imitación de las imitaciones del mundo de las ideas, no es necesariamente nada minusvalente ni recusable, sino algo que puede tener gran importancia si se encuentra al servicio de la imitación humana de la trascendencia, o sea, si intenta emprender, como el conocimiento, el ascenso al mundo de las ideas. Esta nueva acentuación de la doctrina permite que el arte confirme su valor poniéndose al servicio de la teología, y esta doctrina, a través de la mediación de la gnosis entre otras, ha resultado decisiva para la concepción cristiana del arte, con ciertas naturales modificaciones.

Está claro que Platón es mucho más consecuente que sus seguidores neoplatónicos. Si se considera su teoría en sí misma, sin preocuparse por sus consecuencias, se observa que —pese a lo contraria que es su tendencia principal —enlaza de todos modos en algunos puntos con sus predecesores. En la recusación platónica del reflejo estético se preservan, en efecto, algunos elementos de la pugna por la desantropomorfización de la imagen del mundo, los cuales se siguen de la intimidad del pensamiento platónico con la matemática y la geometría. Así se tiene —por ejemplo y ante todo— en su iniciado ataque frontal al arte la observación acerca de la objetividad de la medida, falseada en su opinión por el arte, que se queda en la apariencia y reproduce falsamente el hecho en sí. A ello se añade el motivo —ya presente en el *Ion*— de que los poetas escriben de cosas de la vida de las que no saben nada; también en este punto —filosóficamente considerado— Platón exige del arte un reflejo de la realidad que corresponda exactamente al científico desde todos los puntos de vista, como la relación entre la esencia y la apariencia, el contenido y la forma, etc. Todo eso se incluye en la epistemología propiamente platónica, según la cual todo objeto empíricamente existente es imitación de su original en el mundo ideal. Pero mientras que el reflejo científico em-

prende el camino hacia arriba, hacia los modelos auténticos, en el arte se produce una despreciable imitación de las imitaciones. El diálogo ilustra esta jerarquía al contraponer a Dios, el creador de las ideas, con un artesano (un carpintero, por ejemplo) que trabaje en lo empírico, y éste con un mero imitador (el pintor). La crítica platónica culmina aquí con la condena ética de los contenidos del arte, que pone como modelo la pasión, lo contrario del ideal ético del ánimo racional y sereno; y no se puede honrar y alabar en el arte lo que avergüenza en la vida.[1] En resolución: Platón anula mentalmente todo lo que es específico de la positividad estética: el que tantas de sus obras juveniles muestren una elevada calidad artística puede sin duda hacer paradójico ese sentido de la filosofía platónica del arte y convertirlo en un auténtico problema de la historia de la filosofía; pero no puede eliminarlo de la historia del pensamiento estético, ni siquiera debilitarlo por vía de compromisos estériles.

Resulta muy importante desde este punto de vista el hecho de que entre Platón y los neoplatónicos se encuentra la obra de Aristóteles, el verdadero descubridor de la peculiaridad de lo estético. La importancia de sus tesis ha hecho época, y la hemos comentado en diversos contextos, sobre todo el hecho de que Aristóteles ha percibido con claridad la diferencia entre el reflejo estético y la vida misma (por una parte) y su reproducción científica (por otra), así como la relación entre aquel reflejo y la totalidad de la práctica humana, su relación con la ética. La peculiaridad de la positividad estética, la posición de la sustantividad del arte —que es lo descubierto por Aristóteles— no es pues ni a-ética ni anti-ética. Pero en lugar de la mecánica relación platónica del modelo y la copia, aparece la complicada dialéctica de la catarsis. Del mismo modo que Aristóteles combatió epistemológicamente la trascendencia de la doctrina platónica de las ideas, así también la doctrina de la catarsis se dirige contra toda trascendencia teológica en ética: en la catarsis, los destinos humanos artísticamente refigurados despiertan las fuerzas propias de cada hombre, para que con su ayuda —y sólo con ella— éste pueda mover su vida, su mismicidad, en el sentido del perfeccionamiento. La consumación de la obra de arte, interna, inmanente, cismundana, se encuentra así al servicio de esa consumación, también cismundana, del alma del hombre. La

1. PLATÓN, *Politeia*, libro X, 598-606.

concepción aristotélica del arte puesta sobre esa base no es menos social —menos nacida de la sociedad, menos capaz de desembocar en ella— que la de Platón; tampoco ella contrapone abstractamente el individuo a la sociedad, como tan a menudo ocurre en la estética moderna; pero en el pensamiento de Aristóteles la fuerza pedagógica social del arte nace de su propia consumación estética, y no, como en el pensamiento platónico, de la momificación o la simple supresión de los principios propiamente estéticos. Como descubridor de la peculiaridad de lo estético, Aristóteles ha fundado la esencia de ello en una cismundanidad humana, en la búsqueda del justo «medio» de todas las actividades humanas.

Esa conquista no se ha perdido nunca del todo en Occidente; es posible que sin la obra de Aristóteles el compromiso neoplatónico no hubiera tampoco cristalizado intelectualmente en la forma en que lo conocemos, ni habría podido entonces dominar como dominó la estética medieval. Pero la eficacia de una filosofía, el qué y el cómo de su concreta influencia en cada caso, no depende exclusivamente —ni siquiera predominantemente, por lo general— de su contenido propio. Ese contenido no es, para las exigencias prácticas actuales de las tendencias de cada época, más que una materia prima —sin duda ya preformada de un modo determinado— reelaborada en cada momento de acuerdo con dichas necesidades. Así la estética de Aristóteles ha influido por casi un milenio en una forma que debilitaba y hasta deformaba su verdadera esencia, y su «autoridad» en la Edad Media ha sido durante mucho tiempo un obstáculo intelectual y, sobre todo, emocional, opuesto a la comprensión de la concepción de un arte conscientemente cismundano que no podía encontrar una fundamentación adecuada sino en aquella estética. La hazaña de Lessing ha consistido en redescubrir y dar nueva vida a esa naturaleza de la estética aristotélica.

No podemos esbozar aquí una historia de la estética ni una historia del arte. La nueva situación, radicalmente alterada, la génesis del cristianismo y su dominio de la posterior evolución espiritual tiene que presuponerse aquí también como un hecho histórico-universal que da base a nuestras consideraciones, sin que podamos analizar histórica ni sistemáticamente esos fenómenos. Sólo uno de esos presupuestos, que ha producido muchas confusiones, tendrá que considerarse brevemente. Worringer, Scheltema y otros historiadores del arte proponen, en lugar de la contraposición entre

el arte de fundamento cristiano y el arte de la Antigüedad, una contraposición entre arte nórdico o germánico y arte antiguo. No es posible abrir aquí una polémica amplia; pues esa polémica suficiente tendría que tomar en cuenta, por de pronto, las formas de transición artísticas, propias de la cultura helenística romana tardía, basada en las formas de transición económicas producidas por la disolución de la sociedad esclavista; en segundo lugar, una polémica así tendría que estudiar atentamente el modo cómo en el curso de la marcha triunfal de la religión cristiana la cultura mediterránea antigua ha dado nacimiento a una cultura europea. No es posible aquí estudiar esas dos cuestiones; pero tampoco es necesario. La primera cuestión, porque —siendo ésta una exposición filosófica, no puramente histórica— lo único importante es aquí la tipicidad más general, la que decide desde el punto de vista de la historia universal, mientras que los problemas, interesantes e importantes, de los fenómenos de transición tienen que confiarse a una elaboración histórico-materialista. Y la segunda cuestión, la que se refiere a la introducción de los pueblos nórdicos en la nueva cultura cristiana, se refiere también, como es natural, a la parte que representan en esa nueva cultura las tradiciones originarias de dichos pueblos. Pero cuando la atención se dirige sólo —como tiene que ocurrir aquí— a la tipicidad más general, queda claro, por una parte, que la base espiritual fundamental de esa cultura es el cristianismo, algo nada nórdico, sino nacido en un ámbito helenístico-romano-asiático-anterior; y, por otra parte, que el centro de gravedad se ha ido desplazando paulatinamente hacia el norte, especialmente en tiempos de la crisis del modo de vida y la concepción del mundo medievales. Pero los pueblos que entonces han asumido papeles rectores —y que ya mucho antes habían impuesto su novedad y su independencia— no representaban en ese momento las concepciones paleogermánicas; esas concepciones se habían trasformado radicalmente, en su forma más profunda, por las nuevas formas de vida y por las nuevas corrientes culturales producidas por ellas. No se trata con esto de subestimar las nacientes peculiaridades nacionales. Por el contrario: entre los momentos esencialmente nuevos de la evolución medieval hay que contar precisamente la formación de culturas nacionales, fenómeno que, con esas dimensiones y esa cualidad, era desconocido hasta entonces. Pero sería erróneo subestimar la decisiva fuerza básica del cristianismo, nacido en el ámbito de la Antigüedad, y deducir simplísti-

camente las nuevas culturas a partir de sus arcaicas tradiciones germánicas sin tener en cuenta esas mediaciones.

El repaso de los momentos principales no puede hacerse aquí, naturalmente, sino con la perspectiva de los problemas del arte. Y ese repaso nos arroja la estampa de una amplia base social para el arte, unas posibilidades de misión social, que se acercan mucho, en cuanto a riqueza de contenido, a los fundamentos del arte griego en el mito. Cierto que en este caso se tiene una regimentación teológica de esa base material y temática que no existió apenas en la cultura griega. Pero en Occidente —Bizancio ha emprendido otro camino, más próximo al Oriente— se ha impuesto paulatinamente una elasticidad relativamente grande, a través de permanentes luchas y escaramuzas; esto es: mientras que al principio se tenía una vinculación iconográfica relativamente rígida, ha acabado por imponerse una libertad estética creciente de los medios expresivos formales, la cual, ya antes del Renacimiento, ha trasformado los preceptos iconográfico-temáticos en un problema cuya solución había de ser artística. Por el avance de las fuerzas que operaban en esa dirección, cuyo fundamento social fue el desarrollo de la burguesía, de su influencia económica e ideológica todavía dentro de la sociedad feudal, el ámbito mítico del cristianismo tuvo para el desarrollo del arte una importancia de fecundidad parecida a la que tuvo en la Antigüedad el ciclo mítico correspondiente. La Biblia (y las leyendas de los santos) muestran ser, como fundamento mítico del nuevo arte, fuentes tan firmes y casi ilimitadamente variables, y de flujo tan continuo como Homero, por ejemplo, para los antiguos. Común a unas y otras fuentes es la capacidad de comunicar un rico material folklórico casi inagotable, que abarca desde el idilio hasta los conflictos trágicos más profundos y avasalladores de todo el ámbito vital imaginable del hombre, y de un modo muy sensible y plástico, que permite, naturalmente, muy diversas interpretaciones; del mismo modo, por ejemplo, que los trágicos griegos podían interpretar con variedad casi ilimitada el ciclo de la saga micénica o tebana, llegando incluso a interpretaciones contrapuestas, así también el arte cristiano se encuentra ante esas posibilidades por lo que hace a la serie de mitos que van desde el de la creación del mundo hasta el del juicio final. Por otra parte, toda elaboración artística podía contar con la naturaleza sensible y manifiesta de su tema y con el conocimiento general de su contenido. Eso daba al contenido del arte la obviedad y la evi-

dencia de lo inmediatamente manifiesto, y permitía a la composición disponer de una vinculación ordenada, afortunada y fecunda, sin necesidad de perder la movilidad y la libertad de las singulares individualidades; pues, partiendo de una temática iconográficamente normada, pueden surgir, de acuerdo con las finalidades espirituales de cada caso, las más diversas composiciones, y, si la solución de los problemas es estéticamente acertada, el contenido da a las formas una necesidad inmediatamente evidente que difícilmente podría alcanzarse sin esa fijación del contenido. La abstracción expositiva, la falta de componente sensible que ponía al antiguo monoteísmo en una situación de inferioridad artística respecto del politeísmo, se suprime a consecuencia de la encarnación de Cristo, del accidentado y dramático contenido de su vida humana y de la gran jerarquía de los apóstoles, los santos, etc., que es siempre susceptible de reinterpretación cismundana.

Es también fácil ver que el fundamento mítico del arte cristiano no es menos favorable a éste que el de la Antigüedad respecto de las aspiraciones expresivas estéticas de aquel tiempo. (Observemos sólo de paso que ya tempranamente aparece también como material la mitología antigua.) Como es natural, hay que subrayar aquí, como diferencia importante entre la Antigüedad y la Edad Media, el papel rector y juzgador de la Iglesia, papel que ya hemos recordado, mientras que en Grecia el arte ha determinado él mismo sus contenidos y sus formas, sobre la base de cada misión social. Precisamente por eso se produce en la Edad Media un concreto ámbito de juego para la pugna por la liberación, por la autodeterminación del arte, pugna que, como mostraremos en seguida, es sumamente característica de ese arte. En la zona de influencia de la Iglesia Oriental, en la cual la fijación de la iconografía prescribe cada vez más las leyes de la conformación artística concreta, el camino principal de desarrollo del arte es el de la alegoría, mientras que en Occidente esa lucha de liberación del arte respecto de la regulación religioso-eclesiástica da nacimiento —aunque manteniendo mucho tiempo la vinculación iconográfica— al realismo de un modo de representación simbólico. (La contraposición de principio entre la alegoría y el símbolo se estudiará en la sección siguiente de este capítulo.) El papel rector de la Iglesia tuvo desde el principio en Occidente sus límites, debidos a sus propias finalidades. El orden social del feudalismo tiene que apoyarse desde el principio en capas más amplias de la población que la cultura clá-

sica de la polis, basada en la esclavitud. Esas capas eran en el feudalismo —en comparación con las que en la Antigüedad determinaban la misión social y a las que ésta apelaba— más incultas y analfabetas. Por eso el arte, como intérprete sensible de la base mítica de la religión, tenía que modificar sus finalidades de acuerdo con los nuevos planteamientos sociales. Eso tiene ante todo como consecuencia importantes modificaciones en las artes socialmente rectoras. Pese a la excepcional perfección artística de la plástica, la literatura es el arte decisivo en la Antigüedad; son Homero, Hesíodo, Píndaro y los trágicos los que llevan al lenguaje, con validez universal y en forma de trasformaciones artísticas de los mitos, las trasformaciones del ser social y de la consciencia. (La aludida polémica de los primeros filósofos contra Homero es un importante testimonio indirecto de esa situación.) En la Edad Media, en cambio, no se tiene hasta Dante una figura de esa importancia, y la literatura universal que le sigue se mueve ya —anticipándose a las artes figurativas— por la línea de una secularización burguesa del arte, con lo que tiene que renunciar al mismo tiempo a la base de masas que aún poseía el arte plástico (Boccaccio y la novelística). Aunque la literatura teológica no quiera ver en ellas más que el adorno de la casa de Dios, las artes figurativas cumplen desde el primer momento la misión social formulada por el Papa Gregorio Magno: las imágenes se ponen en la iglesia para instrucción de los incultos. «La pintura se pone en las iglesias por su utilidad, para que los que no entienden las letras lean por lo menos viendo los muros lo que no pueden leer en los libros.» La exigencia de que las artes figurativas sean instructivos libros de estampas para los analfabetos, para la explicación y la difusión del fundamento mítico de la religión, constituye la tarea social decisiva confiada a ese arte y se mantiene vigente durante todo el florecimiento del feudalismo.[1] Como es natural, ese proceso empieza mucho antes de que cristalice y se consolide el feudalismo como formación económica, ya en tiempos de la descomposición de la economía esclavista. Pero como lo que nos ocupa aquí es la evolución ideológica de la iglesia y del arte, podemos prescindir de todo análisis de las

1. K. SCHARZLOSE, *Der Bilderstreit* [La disputa de las imágenes], Gotha, 1890, pág. 158. Sobre el posterior desarrollo de ese principio hasta el siglo XIII, cfr. F. ANTAL, *Florentine Painting and its Social Background*, London 1947, pág. 276.

influencias ejercidas sobre la ideología por la trasformación de los fundamentos sociales.

La impresión y la persistencia de esa misión social es resultado de luchas dilatadas y ricas en incidencias. Aquí nos es imposible estudiar históricamente la eficacia, sin duda grande, de esa misión social formulada autoritariamente. Como mera indicación nos limitaremos a citar una frase aguda y acertada de Lichtenberg, muy propia de la época ilustrada: «Los santos tallados han hecho en el mundo muchos más milagros que los vivos».[1] Se comprende que la Iglesia reprimida y combatiente tomara posición contra la adoración estatalmente obligatoria de las imágenes de los emperadores, etc. Pero también por lo que hace a la representación plástica de temas cristianos hay violentos choques de opiniones. Clemente de Alejandría apela a la prohibición del segundo libro mosaico, con objeto de impedir las reproducciones de Dios y de las cosas supraterrenas. La disputa no afecta sólo a la temática, sino también a la modalidad expresiva del arte, a su actitud básica en la conformación de los objetos de la realidad objetiva. Dvorák indica que el carácter refigurativo (él dice «naturalista») de la representación antigua clásica es condenado por las autoridades de la época cristiana, «porque un verdadero retrato de Dios no debe buscarse en la imitación de lo terreno, sino en el alma humana». Desde el punto de vista del arte ello significa que la obra ha de tener un contenido último que trascienda la refiguración sensible, o sea, que ha de tender a la alegoría.[2]

En forma sin duda extrema, que por eso mismo es sumamente instructiva, esas tendencias consecuentemente religiosas, espiritualistas y trascendentalistas, aparecen en el pensamiento de Tertuliano. También él se remite a la prohibición mosaica, e infiere de ella nada menos que la necesaria condena religiosa de las artes figurativas en bloque: «El diablo ha traído al mundo los escultores y los pintores». La producción y la veneración de imágenes, de forma humana o no, son siempre pecaminosas para un cristiano. Es sumamente interesante el modo como Tertuliano, al hablar de los espectáculos, se revuelve contra toda catarsis. Eso permite ver

1. Apud HERBERT SCHÖFFLER, *Deutscher Geist im 18. Jahrhundert* [El espíritu alemán en el siglo XVIII], Göttingen 1956, pág. 281.

2. M. DVORÁK, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* [Historia del arte como historia del espíritu], München 1924, pág. 27. Cfr. BONAIUTI, *op. cit.*, II, páginas 54 s.

claramente que la expresión «naturalismo», corriente entre los historiadores del arte, es confusionaria en las observaciones de Dvorák, tan acertadas por lo demás; se trata de mucho más que eso: se trata de la recusación de la catarsis, que es la categoría central del efecto humano moral del arte en el florecimiento antiguo y, en cierto sentido —según hemos expuesto en otros contextos—, una categoría central del efecto estético como tal. Tertuliano ha escrito a propósito del sujeto receptor del espectáculo teatral: «Se entristecen por la desgracia ajena y se alegran de ajena felicidad. Lo que desean o no desean se encuentra fuera de lo que está a su alcance, y así el amor es en ellos sin objeto, y el odio injusto». Tertuliano ve en esto impudor; a la objeción de que también Dios es espectador contesta Tertuliano: Sí, pero como juez, no como acusado. A los actores reprocha «hipócrita fingimiento de amor, odio, cólera, suspiros y lágrimas».[1] En algunos argumentos el pensamiento de Tertuliano se queda sin duda al nivel de la tradicional acusación de «mentira» dirigida al arte, lo que le hace sumar su voz a un milenario coro en el que ya suenan muchas; pero la naturaleza de su ataque tiene más importancia que ésa. Pues la recusación de la catarsis, de la participación intensa en las alegorías y los dolores no propios, no «reales», de hombres no «reales», cobra todo su auténtico sentido religioso si comprendemos que la fe exige del hombre una concentración sobre la salvación de la propia alma que excluye cualquier otra ocasión de concentrarse; la fe exige que el hombre se concentre sobre el destino ultraterreno de la propia privada personalidad. Más tarde podremos estudiar con algún detalle esta situación, y veremos que con ella se captó la especificidad central de la religiosidad: el amor, la caridad, etc., pueden ser perfectamente virtudes religiosas, y hasta pueden ocupar un lugar importante en la moral religiosa; pero siempre están al servicio de esa tarea central, la salvación de la propia alma. La participación, condenada por Tertuliano, en los destinos —poéticamente representados, no «reales»— de otros hombres rebasa ya por principio la privaticidad, a consecuencia de la naturaleza de la positividad estética, del dominio de la particularidad, de lo típico en ella. Hemos visto que esa superación de las actitudes ante la vida detenidas en la privaticidad constituye

1. TERTULIANO, en la edición alemana *Ausgewählte Schriften* [Escritos escogidos], Kempen und München 1912, págs. 141 s., 122-129.

precisamente un momento esencial de la catarsis como categoría general de la estética, y funda así la profunda vinculación entre la ética auténtica (cismundana) y el arte auténtico (cismundano).

El hecho de que desde Constantino el cristianismo sea Iglesia de Estado altera esa situación en muchos respectos y por cuestiones de principio. Dvorák indica muy resueltamente que las representaciones alegóricas de la época de las catacumbas se sustituyen ahora por otras realistas, más cercanas a las del arte antiguo. Con esto se ponen —sólo para Occidente— los fundamentos de la evolución cuyas características más generales hemos indicado ya y cuyo despliegue concreto nos ocupará ahora intensamente. La primera gran explosión de las contradicciones acumuladas es la larga lucha entre los iconoclastas y sus enemigos, lucha que fue sobre todo aguda en Bizancio, pero cuyas oleadas afectaron también a Occidente. En el primer término de esa lucha se encuentra un momento permanente de la evolución religiosa de Europa, el intento de eliminar los restos mágicos presentes en el cristianismo y los elementos mágicos que penetran en él. Es característico que en aquella pugna las imágenes se encuentran en el mismo plano de consideración que las reliquias, los amuletos, etc. Pues a las imágenes mismas se atribuye el poder mágico característico de los amuletos, como el ser protección contra los demonios, el poseer capacidad curativa del mal físico, etc.; se cree en general que el poder del original (del Salvador, de los ángeles, de los santos) sigue activo en su reproducción, y que el original experimenta y siente todo lo que se hace a la imagen.[1] No hará probablemente falta ninguna demostración especial del carácter mágico de tales concepciones. Ideológicamente considerada, la rebelión contra un cristianismo empapadísimo de magia, el esfuerzo por depurar esa religión de sus restos mágicos, se remonta en parte a los comienzos mismos de la fe cristiana, y obedece luego, también en parte, a la influencia mahometana tan encendidamente opuesta como el judaísmo a la refiguración de lo divino. La ideología del movimiento iconoclasta cobra en esas condiciones un carácter ascético y espiritualista que tiende a ignorar lo cismundano y humano. Leemos en un sermón del obispo Asterio de Amasia: «No hagas pinturas de Cristo; bástele ya con la humillación de haberse hecho hombre, la cual se impuso

1. SCHWARZLOSE, *op. cit.*, págs. 174 y 202.

voluntariamente por nosotros».[1] Es claro que para estimar adecuadamente el papel del arte en esas pugnas hay que empezar por darse cuenta de que los iconoclastas sólo se oponen a una tendencia del arte religioso. Del mismo modo que la prohibición radical islámica de la reproducción no ha puesto obstáculo alguno al desarrollo de una ornamentística geométrica y alegórica, así tampoco se ha dirigido el movimiento iconoclasta bizantino contra el arte laico; no sólo ha florecido también en Bizancio la ornamentística, sino incluso una pintura mundanal considerable (paisajística, animalística, etc.).[2]

Los vencedores definitivos, los enemigos de los iconoclastas, se basan en la práctica, desde luego, en las arraigadas tradiciones de la fe milagrera mágica, pero teoréticamente sus principales ideólogos fundamentan su punto de vista del modo siguiente: «Todo lo material cae bajo la representación pictórica. Puesto que Cristo vino a este mundo material..., también Él cae necesariamente bajo la reflguración... Cristo se pinta desde el punto de vista de su personalidad, sin tener en cuenta que consta de dos naturalezas». La imagen es «el símbolo, la garantía y la expresión visible del misterioso milagro de la encarnación».[3] Pero sería ignorar los hechos reales el inferir de formulaciones teoréticas como las citadas un florecimiento de la pintura realista tras la derrota de los iconoclastas. Al contrario. Entonces nace en Bizancio un arte regulado por la teología del modo más rígido y preciso, en el cual los preceptos iconográfico-teológicos no dan margen alguno para el desarrollo de una conformación realista del objeto.[4] Así se tiene una intensa aproximación a las concepciones religiosas del Oriente (aunque no una plena equiparación), una realización de los principios que hemos aducido a propósito de la obra tardía de Platón y hemos estudiado en ese contexto. Pero, de todos modos, queda derrotado el ataque a los elementos mágicos de la religión. Esta decisión rebasa ciertamente con mucho la afirmación o la recusación de las imágenes. Se centra en torno de la cuestión de si y en qué medida es posible determinar y fijar de un modo puramente ético, basado puramente en la fe, una relación humana con

1. *Ibid.*, pág. 17.
2. L. BRÉHIER, *La querelle des images*, París 1902, págs. 9 s., 46-49.
3. SCHWARZLOSE, *op. cit.*, págs. 190, 197, 202.
4. BRÉHIER, *op. cit.*, pág. 54 s. SCHWEINFURT, *Die byzantinische Form* [La forma bizantina], Berlín 1943, pág. 31.

la trascendencia absoluta (lo cual en la religión quiere decir: con Dios). Si eso se consigue, lo único que queda por resolver es la general contraposición histórica entre la fe y el saber. Pero desde el momento en que se cree que determinadas operaciones humanas (bautismo, eucaristía, oración, etc.) tienen por su contenido o por su forma, por su conformación ritual, una influencia directa en el acaecer trascendente y desde luego sobre el bienestar terreno o sobre la salvación eterna de las personalidades privadas, o que pueden tener esa influencia, entonces la penetración de las tendencias mágicas en la religión de que se trate es de todo punto irrefrenable. La realidad mágica de la refiguración pertenece a este complejo temático. Y la historia de las religiones muestra efectivamente la regularidad de ese proceso. La relación entre el arte y la religión está íntimamente relacionada con el mismo. Lo que en Platón era una tendencia pedagógico-social a la formación y la formulación del arte se trasforma por sí mismo en un ritual mágico o semimágico. Pero incluso cuando la iconografía eclesiástica deja cierto campo a la libre conformación artística, como ocurrió en Occidente, puede haber innumerables casos de adscripción de poder milagrero (mágico) a determinadas figuras. La especial situación del arte feudal de Occidente se debe a que su misión social, tal como la formuló Gregorio Magno, no enlaza mecánicamente la significación religioso-eclesiástica de las artes plásticas con su efecto mágico ritualmente fundado, con lo cual abre —involuntariamente— un camino de evolución estética. La veneración mágica de las imágenes tiene así, en comparación con la línea general del desarrollo, un momento de azar, lo cual, naturalmente, no ha podido impedir hasta nuestros días que esa línea mágica se presente frecuentemente.

Los intentos de depurar la religión de sus restos mágicos tuvieron una nueva culminación, más intensa y más profunda, en la Reforma. No puede ser aquí tarea nuestra estudiar los acontecimientos religiosos propiamente dichos. Pero es evidente ya a primera vista que empezando por el ataque de Lutero contra las indulgencias, pasando por la nueva concepción de la eucaristía, hasta llegar al intento de los anabaptistas —que no rebasó el marco de su secta— de convertir el bautismo de acto mágico que es en un acto esencialmente ético, los esfuerzos capitales de los reformadores se orientan a depurar la religión de los elementos mágicos que quedan en ella. Lo que más nos interesa aquí es, natural-

mente, la actitud religiosa respecto de las figuras, respecto de la figuración. Y hay que observar ante todo que las tendencias abiertamente iconoclastas (Karlstadt) no han llegado a constituir nunca la línea oficial y dominante en el seno de la Reforma. Como en todos los terrenos de ella, también en éste representa Calvino la posición más radical. Calvino rechaza resueltamente la misión social de un arte religioso tal como la formuló el papa Gregorio, niega su efecto pedagógico, pues lo que el hombre puede aprender de imágenes es frívolo y hasta engañoso; representar a Dios significa ensuciar su gloria.[1] Calvino rechaza también por idólatra toda concepción que atribuya a las imágenes virtudes divinas. Por eso no las tolera en sus iglesias.[2] Esta recusación radical de las artes plásticas no se refiere empero, según Calvino, más que a su vinculación con la vida divina, con la vida religiosa. La pintura y la escultura están en su opinión justificadas en la medida en que sus objetos son cosas visibles y en la medida en que sirven para el placer de los hombres.[3] Toda la pintura y la escultura, todo el arte plástico, queda así declarado *adiaphoron* respecto de la religión, y abandonado en principio por ésta. La gran crisis del sistema feudal, de cuyas consecuencias ideológicas respecto de la relación entre el arte y la religión nos ocuparemos aún, lleva desde este punto de vista al derribo completo del edificio de dependencias medievales, al reconocimiento de la mundalidad del arte.

La actitud de Lutero y la de Zuinglio no son en las cuestiones de principio tan claras como la de Calvino, pero su tendencia principal es muy parecida. Lutero se ocupa de nuestro problema sobre todo en el sermón o invocación a los iconoclastas de Karlstadt. También él considera indiferente la producción de refiguraciones artísticas de las cosas; pero la destrucción de las imágenes es cosa sólo permitida, no obligatoria: «Podemos tenerlas o no, aunque sería mejor no tenerlas». Lo único prohibido es su veneración, no su producción. Así San Pablo, dice, ha predicado en Atenas contra la idolatría, no por la destrucción de las estatuas, pues ninguna figura externa puede dañar la fe. En otros lugares Lutero combate el abuso que se hace con las imágenes, y, ante todo, las peligrosas ilusiones acerca del mérito de las obras que se producen por la

1. CALVINO, *Institution de la Réligion Chrétienne*, Genève 1955, libro I, cap. XI, §§ 5 y 1.
2. *Ibid.*, §§ 9 y 5.
3. *Ibid.*, § 12.

relación con dichas imágenes (ex-votos).[1] Zuinglio enseña sin duda en principio que las imágenes son un escándalo a los ojos de Dios. Pero lo único que prohíbe estrictamente es la reproducción o figuración de la divinidad; las imágenes deben quitarse de las iglesias porque existe el peligro de que sean veneradas; pero en otros lugares —aunque mundanales— son perfectamente admisibles.[2] Esas pocas observaciones permiten ver claramente que la hostilidad de la Reforma por las imágenes no se dirige contra el arte en general, sino que se esfuerza exclusivamente por eliminar los restos mágicos del cristianismo. La escritora católica Enrica von Handel-Mazzetti describe en su novela *Jesse und Maria* esa situación de un modo muy plástico. En el pro y en el contra de la acción que gira en torno de una imagen milagrosa de la Virgen, la naturaleza estética de esta pieza no desempeña más papel que el de determinar la repugnancia de los cultos aristócratas protestantes no sólo por la superstición mágica, sino también por la fealdad estética del cuadro, mientras que los campesinos católicos que lo veneran no tienen ni siquiera idea de qué puede querer decir «naturaleza estética» de ese objeto sagrado.

Entre los dos períodos de iconoclastia se despliega el potente florecimiento del arte medieval. Puede fácilmente parecer que no hiciera en absoluto falta una liberación del arte de su situación ancilar respecto de la religión, y hasta que esa vinculación diera al arte su magnífica potencia de la época, lo cual parece confirmarse negativamente por el hecho de que el hundimiento de esas vinculaciones ha dado lugar a una profunda problemática; teóricos e historiadores de orientación romántica siguen afirmando aún hoy que el arte no puede culminar realmente más que sobre la base de una íntima vinculación con la religión, o incluso sometiéndose ideológica y artísticamente a sus exigencias. (Como es natural, se trata sólo de las artes plásticas; pues la evolución de la literatura y la música discurre de un modo muy diverso; pero creemos que la relación de principio entre el arte y la religión se presenta aquí del modo más cuajado.) Por mucho que rechacemos esa tesis, presentada tantas veces y de modos tan diversos, es verdad que tras ella se esconde un problema real. Hemos dicho ya que la misión social se propone al arte medieval de un modo más claro y concreto que

1. LUTERO, *Werke* [Obras], Weimar 1905, vol. X/3, págs. 26, 27, 29.
2. FARNER, *Zwingli*, Zürich 1954, vol. III, págs. 448 y 456.

en épocas posteriores. Al mismo tiempo —y al menos en Occidente, a diferencia de lo que ocurría en Oriente y en Bizancio— esa misión tenía una elasticidad que posibilitaba una evolución fecunda, libre y concreta. Sobre una base más democrática y más amplia, nace algo análogo a la Antigüedad clásica: una base folklórica aparentemente inagotable en su riqueza mítica, y cada uno de esos mitos representa sensorialmente hombres y situaciones importantes, de un modo concorde con el laconismo popular, que no sólo permite, sino que provoca diversas interpretaciones; es verdad que las amplias masas conocen aquellos mitos y sus interpretaciones precisamente a través de esas figuraciones artísticas, pero como los mitos son un elemento fundamental de la cultura cristiana, que todo lo domina, y se popularizan, por tanto, también en otros contextos, como, por ejemplo, en los sermones, etc., esos elementos temáticos no se presentan frente a los hombres como una temática extraña que hubiera que empezar por descifrar mediante el trabajo intelectual. Materiales así son los más adecuados para la elaboración artística, pues los polos que los determinan contradictoria y fecundamente —familiaridad y constante renacimiento— constituyen ya por su naturaleza algo sensorial y mundanal, una reproducción concentrada de lo que en la realidad misma es esencial para los hombres, para el género humano, de lo que permanece y, sin embargo, renace siempre de modo nuevo. El mundo formal que constituye lo propiamente artístico no se separa además en esas constelaciones del material conformado mismo: en su todo y en sus detalles, la composición no es sino la expresión y la consciencia de la conexión de cada caso entre la materia temática y las exigencias del día, un arraigo de éstas en las grandes cuestiones de la humanidad, un hacer sensibles los problemas más importantes y más generales de los hombres a través de los destinos de hombres concretos conformados con claridad y sencillez.

Esta unidad, orgánicamente crecida y tomada como obvia, de lo *inmediatamente evidente* y lo *espiritualmente importante*, no puede ser obra sino de una misión social de las artes que se apoye en un fundamento universalmente reconocido y que sólo por la mediación de aquéllas se dirija a los artistas y, a través de éstos, a las masas de receptores. La peculiaridad de la evolución del arte medieval se debe pues a ese carácter único de la misión social que lo alentó. Mientras que en la Antigüedad griega la falta de una casta sacerdotal constituyó el fundamento de su interpretación

auténticamente artística —esto es, materialmente vinculada a los mitos y formalmente libre (determinada por la misión social de cada caso)—, en la sociedad feudal la situación se hace favorable gracias al margen de libertad introducido por la creciente importancia de la burguesía en la formación de los mitos iconográficamente fijados. Los teóricos y los historiadores de orientación romántica tienen razón en la medida en que comprueban esas condiciones especialmente favorables y remiten a la problemática que surge cuando desaparecen esas circunstancias, pero yerran cuando pretenden hacer de ese hecho histórico único una norma general, y aún más cuando infieren de todo eso que la influencia de la religión en el arte es continuamente positiva. Veremos, por el contrario, que aquella evolución favorable y única se debió a que la Iglesia se vio obligada a permitir cada vez más el automovimiento del arte. Del mismo modo que en la Antigüedad la falta de una regulación teológica fue un importante factor ideológico del florecimiento del arte, así también lo fue en la Edad Media el robustecimiento de las fuerzas que fueron capaces de utilizar las vinculaciones iconográficas para sus propios fines estéticos y de eludir o romper la dirección teológica. El favor de esas circunstancias no se debe pues al poder de la religión, sino a la fuerza de la lucha liberadora del arte contra la religión.

Ahora se trata de describir con mayor precisión filosófica esa lucha liberadora de lo estético. Hemos indicado ya el perfil aproximado de su fundamento social, la fuerza creciente de la influencia burguesa en la sociedad feudal.[1] Cuando la burguesía se robustece hasta el punto de romper el marco del feudalismo —aunque con ello no se produzca al principio sino la forma de transición y compromiso que es la monarquía absoluta—, se termina aquella evolución específica; entonces se produce una crisis que también analizaremos como etapa importante de ese proceso. La línea principal del período que tenemos que estudiar aleja de la jerarquía teológica en dirección a una cierta igualdad entre los hombres, y aleja también de la trascendencia del más allá para tomar la dirección que lleva a la cismundaneidad, a los valores propios del hombre puesto sobre sí mismo. En la literatura esa nueva orienta-

1. Es mérito de F. Antal el haber probado detalladamente esta evolución por lo que hace a la Florencia de los siglos XIV-XV. El hecho de que sus razonamientos y aproximaciones sean demasiado directos no disminuye ese mérito en cada esencial.

ción cobra una forma abierta en tiempos relativamente tempranos, como, por ejemplo, en Italia desde Boccaccio hasta Ariosto. Teoréticamente, esa apertura formal aparece ante todo y por regla general en forma religiosa, como movimiento místico, reformista o herético. Así por ejemplo, la exigencia mística de una relación inmediata con Dios significa en el caso del maestro Eckhardt en lo esencial la eliminación, la rotura de la jerarquía eclesiástico-teológica del feudalismo hipostasiano en trascendencia; incluso utopías religiosas como la del tercer reino —el reino del Espíritu Santo en el caso de Joaquín de Fiore— deben integrarse en este contexto. En el campo de las artes plásticas esas tendencias se concentran en torno a una ruptura con la iconografía alegórica, aunque no se altere en nada la materialidad del ciclo temático (Antiguo y Nuevo Testamentos, leyendas de santos, incluso nuevas, como la de Francisco de Asís, etc.).

La revolución estriba en la representación de hombres o grupos humanos sin más medios objetivos que los del arte, medios que trasponen consecuentemente los mitos religiosos subyacentes al terreno de lo cismundano, y obtienen de ellos el núcleo que representa una etapa importante de la evolución del género humano, o, dicho más brevemente, reconducen a la cismundana esfera de lo humano y de las situaciones humanas la tipicidad de caracteres y situaciones contenida en el folklore religiosamente interpretado. Esas tendencias aparecen muy pronto, ya bajo el dominio del estilo románico; baste recordar algunas esculturas de las catedrales de Chartres, Reims, Bamberg, Naumburg, etc., o la obra de Niccolo Pisano; y la lucha no se interrumpe bajo el gótico, sino que se hace a veces aún más resuelta e intensa. Pero no es casual que el cambio resuelto se enlace por general consenso con el hombre de Giotto. En la obra de este pintor aparecen en efecto estas tendencias ya de un modo sistemático y ricamente articulado, esforzándose por hacer del reflejo estético de la vida humana en su desplegada totalidad el objeto único del arte. Las controversias filosóficas acerca de la medida en que haya podido enlazar con la iconografía bizantina de la época son tan poco importantes para esta problemática como, por ejemplo, la indicación de motivos medievales, etc. en la obra de Rabelais o en la de Cervantes. Cada artista enlaza necesariamente con las corrientes presentes en su época; desde el punto de vista artístico interesa empero mucho menos en esto el «¿de dónde?» que el «¿adónde?», y precisamente

la resolución y la completitud de ese «¿adónde?» separa con un abismo infranqueable a Giotto de todas las tendencias bizantinas, religioso-transcendentes, y le vincula —como primera culminación de esos esfuerzos— con todos sus precursores terrenales y realistas de los períodos románico y gótico, independientemente de que él los conociera o no.

Por ser el principal teórico de la esencia «nórdica» y antirrealista del arte medieval, Worringer es testimonio nada sospechoso de ese cambio epocal realizado por Giotto. Worringer compara con acertada intuitividad el arte de Giotto con el de las miniaturas francesas contemporáneas. La forma de éstas es siempre, dice, lábil en última instancia, mientras que en el arte de Giotto y en el arte italiano en general que se basa en él, domina la estabilidad de la composición y del dibujo. «Nunca tiene —sigue diciendo Worringer—, la posibilidad de una trascendencia sensible-suprasensible, como la tiene el arte francés. Pero precisamente con esa aguda sensibilidad para con la estabilidad de las cosas, para con su ser corporal, el artista italiano salva a la pintura gótica de un hundimiento en lo meramente caligráfico. Con su intensa sensibilidad para con los valores corporales y espaciales, Giotto produce la sustancia del arte moderno, conquista para la cual se requería un talento más grosero que el de los franceses, con su fino oído apuntado sólo a la esencia de las cosas... Un movimiento del brazo obra en una pintura de Giotto como un golpe dado hacia la profundidad espacial y se convierte en vivencia cúbica. Italia vuelve a proclamar en Europa que las cosas son tridimensionales. Su descubrimiento del mundo corporal es idéntico con el del mundo espacial. Con su intensa capacidad organizadora racional, Giotto procede a dar a esos nuevos valores una confirmación estable. Su finalidad es la anatomía de lo corporal y la de lo espacial. Con eso crea Italia el presupuesto básico de la constitución moderna de la figura, da un cuerpo al arte anímico del gótico y un sustrato plástico al arte gótico de la línea.» [1]

Worringer ha descrito acertadamente el perfil general del mundo formal de Giotto, y bastan unas pocas observaciones para caracterizar también estética y filosóficamente la divisoria fundamental establecida por la hazaña del pintor. Giotto crea la forma

1. W. WORRINGER, *Die anfänge der Tafelmalerei* [Los comienzos de la pintura en madera], Leipzig 1924, págs. 23-34.

pictórica para un mundo de acaecer humano dramático, abruptamente contrapuesta a la forma religiosa alegórica de lo decorativo y de representación. El papel dominante de la conformación del espacio, del espacio propio de cada cuadro, hace de todas esas representaciones individualidades independientes de obra, cerradas y perfectas en sí, cuyo contenido pictórico rebasa ya la mera ornamentación de la iglesia, la ilustración iconográfica, decorativa y alegórica de una verdad religiosa, de un hecho bíblico o de cualquier otro origen cristiano-legendario. En esos espacios sensibles y reales, concretos e individualizados, se mueven hombres de una corporeidad acentuada y robusta, los cuales toman parte con dramática vehemencia en una acción humana y directamente comprensible en su humanidad; se mueven como partes independientes de una composición creada con la finalidad de evocar con evidencia inmediata la esencia humana de los participantes y sus humanas relaciones. De la reunión orgánica de esos momentos nace la vida propia de la individualidad de la obra, un fragmento de realidad que se redondea en la consumación exclusiva suya y no remite ya más allá de sí misma, cualquiera que sea su contenido iconográfico dado. La robustez y el peso terrenal de las figuras de Giotto —cualidades ya subrayadas—, incluyendo en ellas la fuerza maciza de sus movimientos, redondea definitivamente esa cismundaneidad. Una situación paradigmática de la vida humana —dada en cada caso, como contenido y como marco, por las tradiciones religiosas de la época— se llena de vida plenamente cismundana. Precisamente porque cada tragedia, cada drama, cada idilio, etc., toma los interreferidos complejos motores de hombres resueltamente terrenos y sus interrelaciones visibles y ya plásticas para construir un espacio concretado por esos cuerpos y esas relaciones, porque una totalidad real y concreta de determinaciones humanas se traspone en una visualidad sensible consumada, y porque el cuerpo y el alma de los individuos humanos, el contenido y el patetismo espirituales de sus movimientos, se funden en una unidad indesgarrable, esa inmanente estética consigue despertar artísticamente la reproducción estética de la cismundaneidad de la vida humana.

La contraposición —aquí objetivamente presente— entre la cismundaneidad estética y la trascendencia religiosa no necesita ser consciente en aquellos que la formulan mediante su producción, en aquellos que le dan concreción de figura. El mundo entero parece en aquel período tan dominado por las categorías del cristia-

nismo que las oposiciones más profundas no suelen poder expresarse sino con el lenguaje de lo que ellas mismas combaten. Precisamente por eso vale aquí sin restricciones el principio general de que las ideas de los artistas deben inferirse de la naturaleza de sus obras, en vez de entender las obras partiendo de las opiniones expresas de sus autores, las cuales, además, no se poseen muchas veces sino de forma sumamente incompleta y anecdótica. Por eso diremos sólo incidentalmente que todo lo que sabemos de la personalidad de Giotto parece indicar que la contraposición ideológica a la religión, perceptible en sus obras, le fue también más o menos consciente. Su Canzone sobre la pobreza, esencialmente orientada contra el espiritualismo franciscano y su glorificación de la pobreza, o la anécdota trasmitida por Sacchetti, según la cual al comentarse en una conversación que San José suele tener en los cuadros un gesto melancólico, Giotto observó que el santo tenía motivos de sobra para estarlo, etc., aluden claramente a ello.[1]

Por eso lo único que importa siempre es si las obras tienen una forma que se consume en la cismundaneidad o bien una que espere perfeccionarse en el más allá. Fra Angélico es quizás el personaje más interesante en este contexto. Citaré a este propósito algunas caracterizaciones de historiadores del arte que son autoridades mundiales y que no comparten, desde luego, el punto de vista de nuestros consideraciones. Dvorák observa en Fra Angélico determinadas vinculaciones con el arte gótico, pero sólo para llegar a la conclusión de que en sus realizaciones esenciales acaban por representar algo contrapuesto: el arte gótico es «materia des-sensualizada», mientras que la obra de Fra Angélico es un «himno a la hermosura sensible». Dvorák subraya también que Fra Angélico ha estudiado atentamente la naturaleza y es además el primer artista del Quattrocento «al que podemos atribuir representaciones

1. W. HAUSENSTEIN, *Giotto, s.a.*, Berlín, pág. 52. — Antal ve acertadamente en la canzone de Giotto una resuelta toma de posición contra el ala radical franciscana. Lamentablemente infiere de eso, demasiado directamente, rápidas consecuencias, en vez de contemplar la dialéctica mucho más complicada que impera en los cuadros franciscanos de Giotto. También recuerda Antal que Padua era una fortaleza del averroísmo latino precisamente en la época en que Giotto trabajó en la ciudad. *Op. cit.*, pág. 161. Observemos de paso que ya Rumohr había considerado sumamente sospechosa la religiosidad de Giotto, razón por la cual le contrapuso las figuras de Cimabue y Duccio. Cfr. R. VISCHER, *Studien zur Kunstgeschichte* [Estudios de historia del arte], Stuttgart 1886, págs. 60-61.

como retratísticas de paisajes determinados».[1] Berenson ha escrito acerca de la *Coronación de María* (Museo di S. Marco) que su composición es «indeciblemente hermosa»: «Todo eso se comunica mediante valores que nos obligan a reconocer la realidad de la escena, aunque ésta se desarrolla en un mundo en el cual hombres reales se yerguen, están sentados o arrodillados sin que sepamos en qué ni tengamos que preocuparnos de ello... La fuente de su emotividad estaba en la Edad Media, pero él *goza* de su sentimiento de un modo que es casi moderno; también lo son sus medios expresivos». Cuando, más tarde, Berenson habla de las obras tempranas de Benozzo Gozzoli, ve en ellas un Fra Angélico «que se hubiera olvidado del cielo». Según Berenson, hay pues en Fra Angélico un sentimiento religioso, pero sólo subjetivamente: objetivamente, ese sentimiento se enciende con lo terrenal y se objetiva en el reflejo hermoso en su cismundaneidad.[2]

Precisamente la universalidad de la Iglesia Católica, la aparente inconmovilidad de su poder espiritual, hacen que todo esfuerzo artístico parezca desembocar en ella y servirle, cualquiera que sea su real contenido objetivo. Pues todo lo artísticamente producido después de Giotto no es, visto directamente, sino una realización de lo que Gregorio Magno había exigido al arte en otro tiempo. Sobre esa base la mayoría de los artistas pudo vivir en relativa paz con la religión, y hasta imaginarse a veces sinceramente que estaban a su servicio. Pero el espíritu que anima la mayoría de las obras, y especialmente las más destacadas, habla un idioma completamente distinto. El estudio del hombre —y no como pecadora criatura de Dios, sino como dueño de la Tierra— se pone cada vez más resueltamente en el centro; el hombre desnudo se presenta como el tema más digno de la vista y el pensamiento del hombre. Al aparecer la anatomía, la perspectiva, etc. como medios de ese conocimiento del mundo visible, al determinar esas técnicas cada vez más resueltamente la posición de los artistas respecto de este mundo y su reproducción, el tema iconográficamente prescrito se convierte para los artistas menores en mera ocasión o mero pretexto de experimentación y, para los más grandes, en fundamento de una nueva imagen del mundo, resueltamente cismun-

1. DVORÁK, *Geschichte der italienischen Kunst* [Historia del arte italiano], München 1928, vol. I, pág. 93.

2. B. BERENSON, *Die Florentiner Maler der Renaissance* [Los pintores florentinos del Renacimiento], München 1925, págs. 45 ss.

dana, cuya decidida cismundaneidad se expresa precisamente en la perfección artística. La temática antigua es cada vez más frecuente y hace del ciclo mítico cristiano —sin necesaria consciencia de los artistas— una mera parte de las sagas y leyendas importantes para la humanidad; la vida terrena exige cada vez más acuciantemente su participación en la eternización monumental (estatuas ecuestres de Colleoni y Gattamelata); todo eso muestra con claridad creciente que la universalidad de la formación cristiana de la vida, su dominio total del arte, empieza a ser cosa del pasado, aunque la Iglesia crea que puede seguir presentándose externamente como dominadora absoluta del ser espiritual. No puede ser aquí tarea nuestra el describir esa evolución. Es tan irresistible que la tendencia a convertir la temática religiosa en un pretexto más o menos externo para expresar contenidos anímicos muy diversos se impone del mismo modo en lugares en los cuales las tendencias puramente artísticas son tan dispares como ocurre en Florencia y Venecia; desde este punto de vista Rafael y Tiziano no están nada lejos uno del otro. El ver en ese movimiento una orientación al «arte puro» no es, desde luego, más que un prejuicio de muchos historiadores del siglo XIX. Sólo puede hablarse de «falta de contenido» si se identifican contenido y contenido religioso. Pero la *Flagelación* (Urbino) de Piero della Francesca expresa su escepticismo histórico casi con la claridad de un Anatole France, y los llamados *Tres sabios* de Giorgione (Viena) expresan, según la aguda interpretación de Bonaiuti, la victoria del nuevo modo científico-natural de consideración de la naturaleza sobre la escolástica y sobre sus críticos árabes.[1] Todo eso no se refiere, naturalmente, más que a Italia. No vamos a hablar aquí del contenido cristológico del altar de Isenheim, que contiene ya intensas premoniciones de la crisis que está fraguándose en las relaciones entre el arte y la religión. Piénsese, simplemente, en el Salvador muerto de un realista tan insigne como Holbein (Basilea). Dostoievski hace que su príncipe Myschkin diga, profundamente conmovido, en *El idiota*: «Ante esa pintura uno puede perder toda la fe». No es difícil descubrir por qué ese cuadro tan sencillo, que no hace sino representar con realismo temático el cadáver de Cristo, desencadena tal conmoción en el príncipe Myschkin, profundamente religioso: la sencilla objetividad de Holbein hace del

1. BONAIUTI, *op. cit.*, vol. II, pág. 358.

muerto y del morir algo terrenal y cismundano, brutalmente definitivo, que refuta toda orientación trascendente, toda resurrección, mediante la simple existencia, pictóricamente conformada, del cadáver puesto ante los ojos del contemplador.

La estampa de Holbein es un caso límite, aunque muy característico, de la universalidad de estas nuevas actitudes que abarcan, de los más diversos modos individuales, todo el mundo externo e interno del hombre. La creciente penetración, ya aludida, de la temática antigua en el material del arte significa una nueva concepción de la historia universal del género humano, un rebasamiento de la concepción cristiana que lo subordina todo en la historia —desde el pecado original hasta el juicio final— a la salvación del alma singular de las personalidades privadas en el más allá. Cuando Rafael, por ejemplo, coloca en las Stanze la *Disputa*, la *Escuela de Atenas* y el *Parnaso* como representaciones simbólicas de momentos sumamente importantes de la vida espiritual del género humano, la religión mantiene sin duda su posición «protocolaria» junto con la filosofía y el arte; pero la contemplación de las pinturas enseña inequívocamente que la posición se mantiene en ese ámbito del protocolo; la movilidad interna, muy superior, de las otras dos representaciones, sobre todo de la *Escuela de Atenas* muestra claramente dónde cae el acento principal de la misión social cumplida aquí por el artista. Tolnay ha llamado acertadamente la atención sobre el hecho de que en el primer período de la obra de Miguel Ángel lo pagano y lo cristiano no sólo coexisten, sino que se deslizan inadvertidamente lo uno en lo otro: «Durante la fase primera, la antigua, las figuras paganas antiguas y las figuras cristianas pueden intercambiarse indiferentemente: una virgen puede ser una sibila, y un *putto* clásico puede ser Jesús niño: El *Juicio Final* arranca de la idea de la caída de Faetón, y el Cristo-Juez es un Apolo».[1] No debe olvidarse que esa coexistencia y esa interpenetración de la Antigüedad y el cristianismo caracterizan la entera obra de Miguel Ángel; profetas y sibilas tienen en la composición del techo de la Capilla Sixtina funciones espirituales y pictóricas del mismo valor, coordinadas y complementarias. En la obra de Miguel Ángel culmina el impulso que llevó al Renacimiento, la tendencia a colocar resueltamente al hombre en el centro de todos

1. CH. DE TOLNAY, *Werk und Weltbild des Michelangelo* [La obra y la imagen del mundo de Miguel Angel], Zürich-Stuttgart 1949, pág. 63.

los intereses humanos. Miguel Ángel, que ha llevado a perfección el estudio del desnudo humano, lo llevó al mismo tiempo más allá del practicado por el Quattrocento, a veces de un modo semicientífico y experimental. Por eso tiene razón Berenson cuando dice: «Miguel Ángel consumó lo que había empezado Masaccio, la creación de un tipo humano capaz sobre todo de someter y dominar la Tierra y —¿quién sabe?— quizás al final algo más que la Tierra».[1] Lo terrenal y cismundano de un mundo configurado de ese modo no excluye, naturalmente, el que aliente en sus hombres una profunda nostalgia de salvación, una trágica nostalgia de infinito. Prescindiendo del hecho de que la época tardía del artista alcanza ya a la crisis de la que vamos a ocuparnos a continuación, esos esfuerzos subjetivos, pertenecientes a la visible peculiaridad del tema y alusivos a la trascendencia, no significan en sí nada trascendente: puede ser necesario para una plena caracterización de una etapa evolutiva de la humanidad el poner tales esfuerzos incluso en el centro de la representación, como decisivamente típicos. Así hemos podido observarlo, en un plano idílico, en la pintura de Fra Angélico, y ahora lo percibimos en el titanismo de Miguel Ángel. Simmel ha captado en lo esencial esa contradicción de las figuras y de todo el mundo de Miguel Ángel cuando dice: «es muy propio de la casi inconmensurabilidad de su existencia el que su ansiosa nostalgia esté contenida en su ser como parte de él, del mismo modo que su ser mismo en esa ansia. Pero al modo como ese ser es plenamente terrenal, alimentado por las fuentes de energía de todas las dimensiones mundanales, así también su ansia se refiere, desde luego, a un absoluto infinito e inalcanzable, que no es empero, inmediata y propiamente, ninguna trascendencia; es una posibilidad terrena, aunque nunca real, a la que miran íntimamente, una perfección no religiosa, sino de su propio ser dado, una salvación que no viene de ningún Dios ni puede venir de él si se atiende a su dirección, sino que es un destino hecho con las fuerzas de la vida». Esa nostalgia «ha de encontrarse en la vida misma, porque es la consumación salvadora de la vida».[2]

Ya hemos aludido varias veces a la gran crisis de la cultura occidental que suele designarse con los términos de Reforma y Contra-

1. BERENSON, *Florentiner Maler, cit.*, pág. 143 s.
2. G. SIMMEL, «Michelangelo», in *Philosophische Kultur*, Leipzig 1911, páginas 173, 183.

rreforma. La fuerza decisiva que motivó la explosión de esa crisis fue el desarrollo de las tendencias económicas capitalistas que acabarían por enterrar el feudalismo; esas tendencias imponen en una fase dada una reconstrucción económica y —por tanto— también ideológica de la estructura de la sociedad europea. El hecho de que esas fuerzas no fueran en la época que nos interesa lo suficientemente robustas como para conseguir un cambio completo en sentido capitalista, ha profundizado al principio la crisis, porque le ha impreso por de pronto el acento, subjetivamente muy eficaz, de una angustiosa falta de perspectiva; en lo objetivo, esas correlaciones de fuerzas dieron lugar a la solución de compromiso que es la monarquía absoluta, con la cual se consiguió un equilibrio provisional, que parecía estable pero era en realidad muy lábil, entre la burguesía en constante robustecimiento y las clases feudales en decadencia. El aspecto ideológico de la crisis es, naturalmente, el que más nos interesa aquí, y ni siquiera en su totalidad, sino sólo en su relación con la problemática religión-arte. El padre Brockmöller se ha expresado así acerca de los tiempos actuales: «Es verdad que en este mundo occidental sigue habiendo cristianismo, pero no es el cristianismo el que da forma a ese mundo».[1] Aún más lejos han ido algunos partidarios de Karl Barth y algunos pietistas, los cuales, en la conferencia de Nyborg (enero de 1959), se decidieron incluso a hablar de un final de la era constantiniana de la religión. El profesor Burgelin (París) declaró en esa conferencia: «En el centro de la situación se encuentra el hecho nuevo de que a partir de ahora la Iglesia cristiana queda puesta en tela de juicio como fundamento del orden social. En este sentido ha terminado la era constantiniana». No nos es posible entrar en los detalles de su exposición; nos limitaremos a destacar que Burgelin subraya con especial énfasis la liberación de los hombres respecto del dominio de la trascendencia, el nuevo apoyo que buscan en la inmanencia de la historia, que ellos mismos están llamados a interpretar.[2] Es claro que esas formulaciones son puramente ideológicas, pese a que aluden correctamente a una diferencia real.

1. K. Brockmöller, *Christentum am Morgen des Atomzeitalters* [El cristianismo en el alba de la edad atómica], 2.ª ed., Frankfurt am Main 1954, página 80.

2. *Die europäische Christenheit in der heutigen säkularisierten Welt* [La cristiandad europea en el actual mundo secularizado] Zürich-Frankfurt am Main, págs. 71, 74 s.

Pues tampoco la sociedad medieval recibió su forma del cristianismo, sino de la economía feudal; pero ésta era de tal estructura, y la Iglesia Católica consiguió adaptarse a ella de tal modo, que, como hemos visto, es un hecho que todos los fenómenos ideológicos, incluidos los de oposición, aparecieron con formas cristianas; que toda la realidad social (estado, sociedad civil, etc.) se expresó como esencialmente cristiana; y que la imagen del mundo que se hacían los hombres (naturaleza y sociedad) parecía estar en completa armonía con la profesada por la Iglesia. Hemos considerado ya la influencia del modo de producción capitalista nacido en el marco del feudalismo, la presión burguesa, cada vez más fuerte, sobre la ideología eclesiástica en el arte. La crisis se produjo cuando esas trasformaciones capilares, por así decirlo, mutaron en una nueva cualidad. Esto ocurrió, por una parte, en las ciencias de la naturaleza, ante todo en la astronomía, por obra de Copérnico, Kepler y Galileo; con ello se hundió la imagen geocéntrica del mundo, la consagrada por la Iglesia. Por otra parte, la práctica política desarrolló formas de relaciones humanas, de comportamientos del hombre en ellas y para con ellas, que resquebrajaron la imagen cristiana del mundo con no menor intensidad; la secular influencia de Maquiavelo, igual en su extensión que en su intensión, se basa primordialmente en el hecho de que sus escritos llevan a concepto los rasgos más esenciales de la nueva situación del mundo, esa rotura radical con la Edad Media.

Se comprende fácilmente que la reacción inmediata de amplias capas de población a esta situación crítica que no mostraba perspectivas claras fuera un renacimiento de la religiosidad. El primer contragolpe poderoso, la Reforma, tiene un origen religioso, y es natural que la Iglesia Católica, tras haber fracasado en su intento de ahogar en germen los nuevos movimientos mediante la aplicación de los «seguros» procedimientos medievales, se viera en la necesidad de crear una nueva forma de religiosidad católica capaz de entrar en competencia con los nuevos ideales religiosos. Para la intelectualidad de finales del Renacimiento, que había tenido la esperanza de llegar a una paulatina reforma de la sociedad y de la vida espiritual por el camino de una «ilustración» pacífica (Erasmo de Rotterdam es la figura típica de esa transición), el estallido de la crisis fue una conmoción, un resquebrajamiento de la vida y de la concepción del mundo. Tras el saco de Roma, Castiglione escribe a Vittoria Colonna que es terrible «saber que no sabemos

nada, que en la mayoría de los casos lo que nos parecía verdadero es falso, y, al revés, lo que nos parecía falso es verdadero».[1] Así se produce en gran parte de la intelectualidad rectora de este período una crisis profunda que puede percibirse claramente, por ejemplo, en las últimas obras de Miguel Ángel. Es muy característico que la consideración histórica de este período por los historiadores del siglo XIX recusara tenazmente la existencia de aquel «caos», o condenara aquella «decadencia» que sustituyó con tan chirriante contraste a la armonía y la mesura del Renacimiento. Ese es el punto de vista de un historiador tan importante como Jakob Burckhardt. Hoy, luego de serios intentos de conceptuar y entender científicamente aquel período de transición, los ideólogos que se esfuerzan por instalar a la intelectualidad —en la presente crisis latente de la sociedad y de la ideología burguesa— en una cómoda existencia espiritual «inconformista» dotada de todo confort intelectual, están produciendo poco a poco el extremo ideológico opuesto, a saber: una apología de las crisis como «condition humaine» única digna del hombre y de la época. El librito de Hocke *Die Welt als Labyrinth* [El mundo como laberinto] puede ejemplificar típicamente esta nueva e influyente tendencia. Ya en ese título se aprecia claramente el sentido de dicha tendencia falseadora: pues laberinto significa aquí confusión sin salida, mientras que tanto en el subyacente mito de Teseo y Ariadna cuanto en sus interpretaciones de este período —que Hocke pasa por alto— el sentido y el contenido de la saga están en la unión de confusión y salida, en el hilo de Ariadna que articula el uso del mito; así, por ejemplo, Zuinglio usa esa metáfora en uno de sus poemas, pero precisamente para magnificar el papel decisivo de la razón, que encuentra con la salvación la salida del laberinto.[2] Hocke elimina en cambio del cuadro de aquella época el hecho de que en ella ha tenido lugar el más grande salto de las ciencias de la naturaleza, de la filosofía que conquista el más acá, del arte realista, etc. Esta unilateralidad domina hoy plenamente el estudio de aquella época de transición. Sedlmayr, que estima ese período —igual que el arte moderno, supuesto continuador de él— desde puntos de vista ideológicos y estéticos contrapuestos a los de Hocke, llega en sus análisis a resultados muy análogos; así por ejemplo consigue pasar

1. Apud E. GOTHEIN, *Loyola*, Halle 1895, pág. 96.
2. FARNER, *Zwingli*, *cit.*, II, pág. 192.

totalmente por alto el realismo de Breughel, Goya, Daumier, etc. El hecho de que Sedlmayr deduzca la crisis del arte a partir de la pérdida de una única religiosidad posible y parta de premisas como la de que «el hombre no es plenamente hombre sino como portador del espíritu divino», o que «como no hay Dios, no hay tampoco un orden inmanente del mundo»,[1] impide que en su concepción de la historia y en su estimación estética del arte moderno haya una verdadera contraposición, igual que le ocurre a Hocke. Es sin duda importante tener la capacidad y la voluntad de percibir en el arte y la cultura la lucha de tendencias realmente contrapuestas. Un investigador serio como Dvorák, que ha sido de los primeros en descubrir los momentos artísticamente positivos del arte manierista del período de crisis más aguda, ve muy claras las dos tendencias. No nos interesa aquí el hecho de que, bajo la moda de las «ciencias del espíritu», llame inductiva a la una y deductiva a la otra; lo que importa es que no pasa por alto las potentes tendencias realistas de esa época, y tiene en cuenta, por ejemplo, a Breughel y Rabelais, Shakespeare y Grimmelshausen.[2]

Sólo el reconocimiento de la simultaneidad —e interpenetración a menudo— de ambas tendencias, que llega a veces a su copresencia en una misma persona (Pascal como científico y como filósofo), puede permitir una comprensión concreta de aquella crisis. Precisamente el ejemplo de Pascal muestra lo intensamente que las nuevas tendencias de la imagen del mundo producida por las ciencias de la naturaleza determinan la especificidad de la nueva religiosidad: el abandono del mundo por Dios, o sea, la naturaleza del mundo, determinada por leyes inmanentes, es la base de la actitud religiosa de Pascal, a diferencia de los pensadores medievales, que partían de un mundo colmado de Dios. Sólo sobre esa base se entiende la religiosidad de la época. De esa misma contraposición arranca Brockmöller; la actitud medieval de monjes y santos fue «abandonar el mundo para hallar a Dios», mientras que en el pensamiento y la acción de Ignacio de Loyola, el más característico representante del nuevo comportamiento religioso, se trata de una reorientación hacia el mundo, de una conquista (reconquista) del mundo para Dios.[3] La observación nos parece acer-

1. H. SEDLMAYR, *Verlust der Mitte* [La pérdida del centro], Salzburg 1948, páginas 172, 174.
2. DVORÁK, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, *cit.*, pág. 271.
3. BROCHMÖLLER, *op. cit.*, pág. 81.

tada incluso por lo que hace a la actividad práctica y organizadora de Loyola, así como la idea de que esa orientación hacia lo externo, hacia el mundo, se propone la reconquista de éste; pues también las órdenes monásticas medievales trabajaban en el mundo, pero era un mundo entendido como dominio del cristianismo, lo que daba a su actividad un acento emocional muy distinto. Así pues, por hostiles que se fueran Pascal y los jesuitas, estaban dando respuestas —contrapuestas— a una cuestión planteado por una misma situación; son hermanos que se odian, pero hermanos. Este íntimo parentesco se manifiesta también en la exacerbada importancia que dan todos a la subjetividad. El objetivismo tomista podía seguir siendo la filosofía oficial de la Iglesia; pero la religiosidad real tenía que recomponerse constantemente su Dios. Junto con la problematicidad de su dominio sobre el mundo, el aspecto puramente subjetivo cobró una importancia desconocida. (Los ejercicios de san Ignacio se proponen exacerbar hasta el máximo la subjetividad, para ponerla luego, bajo disciplina rigurosa, al servicio de la conquista del mundo.) Góngora, que ha sido tal vez el poeta más celebrado de la época, ha escrito:

Idolos a los troncos la escultura,
a los idolos dioses hizo el miedo.

En ese mismo sentido describe el autor católico Reinhold Schneider un fingido encuentro de santa Teresa de Avila con Don Quijote (dicho sea de paso: esas ficciones son muy corrientes en la literatura. Unamuno pone repetidamente a Don Quijote en relación espiritual con san Ignacio. Y Dvorák da mucha importancia al hecho de que el Greco fuera contemporáneo de Cervantes). Schneider resume del modo siguiente la quintaesencia de su simbólico encuentro: «Pues en los ojos oscuros y húmedos del delgado caballero arde, como en los de la santa, el brillo que sólo espera a que lo despierten para convertirse en un incendio; todo lo que hace es testimonio de la locura celeste que tanto admira la santa. También él ha descubierto en el éxtasis la fuente de la vida, y se inclina ante él con el escalofrío de la fe. Los dos están de acuerdo en que sólo es verdadero lo que ocurre en lo más íntimo del hombre, y en que el mundo exterior, a pesar de su resistencia, tiene que someterse sin reservas a esa verdad». Al final están las pala-

bras no destinadas a ningún otro oído: «La victoria es cierta, pero no vale la pena; no hay en la tierra victoria ni esperanza que basten para calmar el llanto del alma». La subjetividad específicamente moderna arranca de esa primera crisis del mundo moderno.

En la obra de un poeta como Schneider pueden perfectamente aparecer como figuras coordinadas, simultáneas y equivalentes, el caballero de la triste figura y la santa extática, febril y prácticamente activa. Pero, desde luego, en la objetividad de la cultura la figura de Don Quijote contiene también la valoración que le ha dado Cervantes mismo, las tremendas aventuras del humor en las que el poeta ha contrastado los sueños del caballero con la realidad, revelando así su sustancia real. Así pues, cuando Hocke subraya como signatura de aquella época y de su interioridad el «trágico y desgraciado amor de Dios»,[1] su formulación es «sólo» una verdad a medias porque ignora otro elemento, la sobria contraposición a la realidad, la contradictoriedad tragicómica y a veces incluso sólo cómica; porque Hocke, dicho brevemente, repite él mismo acríticamente todos los movimientos de aquella subjetividad que había perdido su objeto. Por eso es incapaz Hocke de distinguir entre las figuras realmente grandes de aquella época de crisis y sus parásitos juguetones y vanidosos. Para Hocke un payaso de la nueva experimentación como es Arcimboldi resulta tan importante como la gran figura trágica de Tintoretto.

En la obra de Tintoretto aparecen al más alto nivel de su contradictoriedad las tensiones que llenan la época. Es interesante recordar que Burckhardt se ha escandalizado mucho por los aspectos supuestamente naturalistas de la obra del pintor, los cuales rebajarían la majestad y la sublimidad de la temática representada.[2] La tendencia que es sin duda una de las componentes de ese arte aparece en la obra de Burckhardt mal interpretada estéticamente —pues no puede hablarse de «naturalismo» en el caso de Tintoretto— y, además, mal apreciada en su significación intelectual. Berenson ha visto mucho más claramente el verdadero contenido de esas tendencias de Tintoretto. Así escribe sobre la *Crucifixión* (Scuola San Rocco): «... aunque Cristo ya está en la cruz, la vida sigue su curso habitual. Para la mayoría de las gen-

1. G. R. HOCKE, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg 1957, pág. 215.
2. J. BURCKHARDT, *Der Cicerone*, Leipzig, s.a., pág. 931.

tes que se encuentran allí, el hecho no es más que una ejecución corriente. Muchos intervienen en ella como cumpliendo un deber aburrido».[1] Con eso continúa Tintoretto una interpretación de la historia bíblica cuyos espléndidos comienzos hemos recordado ya en Breughel e incluso en Piero della Francesca: expresión del convencimiento de que los hechos del mito cristiano no tienen en absoluto la importancia histórico-universal central que les atribuye la Iglesia, sino que son más bien episodios humanos internos, importantes en la historia de las alegrías y los sufrimientos, de la evolución y la problemática del género humano, sin que puedan presentar razones de principio para pasar por delante de otros. Por otra parte, empero, Tintoretto se distingue cualitativamente de sus precursores en cuanto al contenido emocional pictórico, y por tanto también en la composición. En la obra de dichos precursores el contenido esencial de los cuadros es el indicado comportamiento, el cual determina consecuentemente la línea básica de la composición; en la de Tintoretto, en cambio, se trata de los momentos de tensión en los que se expresa una toma de posición ante la crisis de la época. Pues a la indicada descristianización del mundo que rodea las tragedias representadas corresponde una intensificación extrema de la subjetividad religiosa que se expresa en las figuras centrales rodeadas por aquel entorno indiferente. Dvorák ha indicado acertadamente que Tintoretto no ha trabajado para príncipes ni reyes, ni tampoco —en los años decisivos de su formación— para la república de Venecia, a diferencia de la mayoría de los artistas del Renacimiento, sino que lo ha hecho sobre todo para cofradías religiosas; ha empezado su carrera «hasta cierto punto como el pintor preferido de las gentes modestas», y ha expresado así los sentimientos de éstas ante la crisis.[2] Es verdad que de esa situación Dvorák infiere sobre todo consecuencias respecto de la temática; pero creemos que estas consecuencias son profundas y abarcan también el contenido emotivo central, la contradictoriedad dialéctica de aquel esquema compositivo.

Aquí se tiene la contraposición extrema, consecuentemente sostenida y, por ello mismo, muy fecunda estéticamente, entre un

1. BERENSON, *Die Venezianischen Maler der Renaissance* [Los pintores venecianos del Renacimiento], München 1925, págs. 94 s.
2. DVORÁK, *Italienische Malerei, cit.*, II, pág. 146.

subjetivismo también extremo del contenido emocional y una aspiración incesante a la objetividad auténtica de las cosas representadas en los cuadros. Desde el punto de vista de la concepción del mundo subyace a esa contraposición otra: la formada por una subjetividad que ansía creer y que se consume su fe, y un profundo sentimiento del «abandono» del mundo real por Dios. Esa contraposición aparece pictóricamente en el intento de unificar orgánicamente la cultura superior facilitada por el estudio de los movimientos humanos, de sus tensiones más patéticas —o sea, la herencia del último Miguel Ángel—, con los medios de un modo de componer basado en la armonía de la tonalidad cromática, del valor, de la relación entre la luz y la sombra. En la obra tardía de Miguel Ángel se tenía aún la exacerbación última de las contradicciones ideológicas de una época en el marco de un objetivismo estético que parecía estallar por sí mismo, pero que, pese a toda su carga problemática, seguía siendo un objetivismo. Tintoretto introduce en ese movido mundo el principio subjetivo de la apariencia cromática como fuerza creadora de objetos o cosas, y lo hace para expresar prácticamente la profunda contradictoriedad ideológica que está adentrándose en él: la traslación de la temática bíblica a una cotidianidad contemporánea —operación por la cual aquella temática pierde del todo su carácter mítico de alusión trascendente y obra de modo exclusivo por su significatividad humana— se funde aquí con la tendencia a insertar en ese mundo de naturaleza muy próxima a la vida, penetrada formalmente por la subjetividad, temáticamente negadora de toda trascendencia, el ansia profunda y sin rumbo de Dios, propia de aquella edad de crisis. Los medios expresivos de Tintoretto presuponen siempre un mundo radical de subjetividad desprovista ya de su realidad, y hacen que esta subjetividad desposeída mute en seguida en una objetividad que la niega. Así cobra todo una coseidad plástica, de conformación auténticamente pictórica, y llega al mismo tiempo, por obra del pathos subjetivo, hasta el umbral de una explosión. Hasta el espacio de Tintoretto, pese a toda su autenticidad realista, interviene en esa agitada oscilación del íntimo patetismo, e incluso se convierte en principal sostén o portador de ella a través de la composición figural. De este modo, y como señala acertadamente Dvorák, Tintoretto, gracias a la base plebeya de su arte, se aleja del alegorismo de sus contemporáneos y vuelve a una temática bíblica. Pero la vuelta a lo antiguo es sólo aparente, pues

en ese arte se aniquila la misma posibilidad externa de cumplir en apariencia siquiera la misión social señalada al arte por Gregorio Magno: la representación del pintor está tan lejos de la sencillez y de la inmediata captabilidad de contenido del arte medieval que esa misión social no puede conservar su validez, aunque Tintoretto haya querido personalmente hacerla propia (cosa nada documentada). El núcleo humano permanente de la escena bíblica conserva sin duda su peso de autenticidad, pero apela a contempladores cuya vida intelectual y emotiva está ya llena del profundo resquebrajamiento de esa ideología en su función de fundamento de la vida y la conducta.

Por todo eso —y como también ha señalado Dvorák— Tintoretto apunta en la dirección emprendida por el arte de Rembrandt.[1] Pero lo hace con la importante diferencia de que la influencia de Rembrandt cae ya en la época posterior a la crisis que aquí estamos considerando. La unilateralidad con la que autores contemporáneos describen esa crisis no consiste sólo en pasar por alto las tendencias realistas que se presentan en la nueva problemática y que, aunque con formas paradójicas, apuntan a una conquistada cismundaneidad; sino, además, en la pretensión de ocultar el concreto suelo histórico-social de esa crisis. Esa unilateralidad tiene la intención apologética de construir una continuidad ininterrumpida con el arte más reciente y su antirrealismo sin objeto y alegórico, presentado como la tendencia básica y atemporal de todo arte verdadero. Veremos más adelante que esa actitud contiene una semiverdad, porque estas tendencias artísticas modernas tienden también, como aquéllas, a romper la cerrazón inmanente de la individualidad de la obra y subordinar la conformación estética a una necesidad religiosa ya completamente vacía de contenido y sumamente problemática. Para introducir algún orden en esta confusa situación es, pues, imprescindible poner en el centro de nuestras consideraciones los momentos ignorados por los teóricos y los historiadores de nuestros días, a saber: el realismo constante que vuelve a nacer en cada crisis conocida hasta hoy y el específico carácter histórico-social de cada una de esas crisis. Como es natural, eso no borra los rasgos de parentesco histórico y estético de determinadas crisis, pero éstos se sitúan, desde ambos puntos de vista, en los lugares que les corresponden en la totalidad orde-

1. *Ibid.*, pág. 148.

nada de tales fenómenos. Ya hemos aludido a los momentos decisivos de la trasformación social, y hemos mostrado que, en general, la génesis y la consolidación temporal de la monarquía absoluta ha producido situaciones —como el transitorio equilibrio entre las clases y capas feudales y capitalistas— que terminan con la fase aguda de la crisis porque la consolidación del ser social permite que aparezcan orden y perspectiva también en el terreno de la ideología.

Esa trasformación se refleja del modo más claro en la historia del arte en la producción de Rubens. Formalmente, Rubens está intensamente influido por las aspiraciones y tendencias del período agudo de la crisis (Miguel Ángel, Tintoretto, etc.). Pero todos los elementos de esas tendencias que conducen a la expresión de un desgarramiento interno y crítico aparecen en su obra como ordenación pictórica superior al servicio de funciones cortesanas y representativas, plástico-decorativas.[1] No nos proponemos estudiar aquí el arte de Rubens. Lo único que nos interesa es observar que su superación —ya socialmente posible— de la crisis no puede significar en modo alguno una vuelta a una pintura de sentido medieval, ni artísticamente ni por lo que hace a la relación con la religión. La misión social recibida por Rubens, aunque se trate de cuadros eclesiásticos de temática religiosa, parte de las necesidades de representación de la sociedad de la monarquía absoluta, deseosa de pompa y de grandes gestos; lo que por su contenido inmediato es religioso se subordina totalmente a dichas exigencias y las satisface con espléndida facundia pictórica. Por tanto, también en este arte lo religioso aparece como un fenómeno entre muchos otros de la vida, sin predominio posible sobre los demás. Y aunque la sencillez iconográfica, la inmediata visibilidad y comprensibilidad sucumben en la ordenada intrincación de los gestos potentes y en los brillantes contrastes cromáticos, el con-

1. J. Burckhardt, era pues, consecuente cuando en su última época mostraba aquel intenso interés por Rubens; dominado por ese entusiasmo desarrolló, como se ha dicho, «una estética de la pintura barroca en la cual, por amor de Rubens, perdonó los pecados de muchos otros». (WILHELM VÄTZOLD, *Deutsche Kunsthistoriker* [Historiadores alemanes del arte], Leipzig 1924, II, página 202). Los «pecados» de que se trata son, como hemos visto, los problemas psicológicos y artísticos de la crisis. Otra prueba de que Burckhardt no reconoce pleno valor más que a la solución cortesana y monárquica de la crisis es su antipatía por Rembrandt, del que condena —como en el caso de Tintoretto— el elemento plebeyo. *Ibid.*, págs. 203 s.

tenido emocional es radicalmente diverso del de los pintores de la fase crítica aguda; sin embargo, el arte de Rubens es una continuación directa de esa fase por lo que hace a la rotura de los vínculos que unían en otro tiempo la necesidad religiosa con la actividad artística. Sólo a título de fugaz alusión recordemos brevemente que el gran realismo de Velázquez —de naturaleza artística completamente diversa de la del de Rubens— se basa también en las tendencias sociales de la monarquía absoluta. Aun sin considerar atentamente ni lo común ni lo histórica y artísticamente diverso, puede decirse lícitamente que la temática religiosa es en la obra de Velázquez todavía más episódica que en la de Rubens, y que su representación velazqueña, aunque con otros acentos emocionales, tiene un carácter no menos cismundano y terrenal. (Como el problema de las relaciones entre el arte y la religión nos está ocupando aquí sólo a través del ejemplo de la pintura, no nos parece necesario prestar atención al absolutismo inglés de los Tudor.)

También la pintura holandesa se encuentra ya más allá de la crisis. Pero eso ocurre en Holanda sobre la base de una lucha por la independencia nacional, sobre una base social en la cual, pese a todos los restos aristocráticos, feudales, patricios, empiezan ya aparecer los rasgos generales de la posterior sociedad burguesa. El mismo papel rector del protestantismo en esa revolución holandesa, a diferencia del dominio católico en casi todas las monarquías absolutas típicas, promueve la liberación del arte respecto de toda vinculación religiosa. Las nuevas formas de la vida burguesa determinan la misión social recibida por ese arte; ya temáticamente dominan en él los acaccimientos y los objetos de la cotidianidad burguesa, el interior, el paisaje, la naturaleza muerta, el retrato de grupo, etc., lo cual corresponde exactamente a la actitud de los reformadores ante el arte, tal como la hemos expuesto antes. Por eso la búsqueda de un arte religioso en esa zona holandesa no puede encontrar puntos de apoyo en la gran mayoría de las grandes obras y los grandes maestros (Frans Hals, Ruysdael, Vermeer, etc.). Rembrandt parece ser la única excepción —aunque muy importante— a propósito de la cual pudiera pensarse en un renacimiento del arte religioso. Ello es perfectamente comprensible en esta nueva época cuya vaguedad, cuya indeterminación y falta de objetividad por lo que hace a la naturaleza de la religiosidad tendremos aún ocasión de analizar más detenidamente. En este

lugar, interesados sólo por la relación general entre el arte y la religión, nos bastará con recordar brevemente la íntima relación de Rembrandt con la evolución descrita hasta ahora, lo que nos permite pensar que su producción se inserta orgánicamente en dicho proceso evolutivo, aunque deba sus rasgos más propios al período agudo de la crisis, ya superado. Simmel, por ejemplo, que quiere descubrir a toda costa en el arte de Rembrandt una nueva religiosidad sui generis, se ve obligado a decir a propósito del mundo al que ha dado forma Rembrandt: «los hombres no se encuentran ya en un mundo objetivamente piadoso, sino que son sujetos piadosos en un mundo objetivamente indiferente».[1] Pero lo que Simmel llama piedad no tiene por qué tener, como sentimiento subjetivo, ninguna vinculación de contenido, de objeto, con la religiosidad. El propio Simmel ha dicho a propósito de la vida interior de las figuras de Rembrandt: «Su profundización, su serenidad de consagrados o su agitación afecta precisamente a su vida, al decurso autónomo de su vida, con independencia de los acaecimientos externos o internos con ocasión de los cuales se manifieste».[2] Como más adelante veremos con detalle, es muy corriente en la vida social burguesa tardía llamar religiosos a sentimientos que no tienen más rasgo común que el no sumirse inmediatamente en la práctica cotidiana ni en la cultura de la producción. Sin duda gran número de esos sentimientos pueden estar efectivamente relacionados con las necesidades religiosas; pero su variedad, su referencialidad a casi todos los campos de la actividad humana, es señal de que no corresponde a esas necesidades ningún mundo de objetos mínimamente determinado que pudiera darles, aunque fuera como imaginación subjetiva, una satisfacción adecuada. En las últimas secciones atenderemos de nuevo a este complejo problemático.

Por lo que hace al contenido emocional del arte de Rembrandt y a la vida interior de sus figuras, la entera y gigantesca escala de sentimientos evocados como propios por los gestos, la expresión del rostro, la composición de los cuadros, puede vivenciarse y entenderse siempre de un modo total dentro de la cismundaneidad;

1. SIMMEL, *Rembrandt*, Leipzig 1919, pág. 146. Tal vez no carezca de interés observar lo que dice Simmel sobre la personal religiosidad de Rembrandt: «... los indicios me parecen hablar más bien en contra que en favor de una religiosidad muy positiva del pintor». *Ibid.*, pág. 171.
2. *Ibid.*, pág. 148.

incluso cuando trabaja con una temática bíblica, el papel decisivo corresponde a la naturaleza folklórica de esa temática tal como arraiga en el pueblo. Lo que dice Romain Rolland sobre los oratorios de Händel, mucho más tardíos, pero también nacidos de un suelo protestante, puede aplicarse perfectamente a Rembrandt desde este punto de vista: «Händel no se basa en materiales bíblicos por amor de la idea religiosa, sino... sino porque las historias de los personajes bíblicos habían pasado a la carne y la sangre del pueblo al que él se dirigía. Todo el mundo conocía esas historias, mientras que las fábulas románticas de la Antigüedad no podían interesar más que a un reducido círculo de aficionados refinados y pervertidos».[1] No debe olvidarse que en Holanda, igual que más tarde en Inglaterra, la lucha por la libertad nacional y social se llevó a cabo bajo la bandera del protestantismo contra una tiranía basada explícitamente en el catolicismo. La Biblia en cuanto libro popular se convirtió en la cartilla de la rebelión, de la liberación. Con esto no se pretende negar el carácter de la interioridad humana de la época, empapada de ideas y sentimientos religiosos. Pero como esas fuerzas se ponen en obra en una realidad no penetrada ella misma por la divinidad, sino movida por leyes propias terrenales, se produce inevitablemente para el arte una tendencia a acentuar la lucha en sí (lucha del alma contra un mundo externo objetivo hostil), las colisiones puramente anímicas en el hombre y entre los hombres. Esos sentimientos llevan una carga muy intensa, pero siempre subjetiva, de interioridad religiosa, la cual se mueve entonces con inevitabilidad estética en el sentido de dar a los acontecimientos religiosos (bíblicos) de la tradición un tono inmanente, humano y cismundano, o, lo que es lo mismo, en el sentido de dar a situaciones que en sí mismas apuntan a veces a la trascendencia, la naturaleza de colisiones, tragedias, idilios, elegías, etc., puramente humanas e interiores. Esta situación se presenta en la obra de Rembrandt con avasalladora fuerza. Pero Rembrandt no hace más que consumar la evolución cuya línea artística y espiritual hemos intentado aclarar en sus rasgos más esenciales y generales al analizar la crisis. Entonces aludimos, apoyándonos en las observaciones de Dvorák, a las relaciones entre Tintoretto y Rembrandt. En su estudio sobre el retrato de grupo holandés, Riegl habla del dramatismo interno que separa en ese

1. ROMAIN ROLLAND, *Händel*, ed. alemana, Berlín 1954, págs. 175 s.

género —que es característico de una pintura mundanal o cismundana— a Rembrandt de sus contemporáneos, y subraya que el principio compositivo que surge de sus esfuerzos, el principio de subordinación en vez de coordinación, domina también en los cuadros de Rembrandt de temática religiosa. Desde este punto de vista Rembrandt recoge con medios expresivos completamente diversos, con novedad interna y externa correspondiente a la nueva misión social, «el viejo problema barroco de Miguel Ángel».[1]

Un análisis detallado de ese dramatismo pictórico rebasaría el marco de nuestro trabajo. Observemos sólo, para concluir este punto, que Rembrandt, aunque no consiguió durante mucho tiempo ningún continuador digno, es para la totalidad del arte un innovador que hace época. Su motivo íntimo y dramático, que lleva a la cismundaneidad a través de la gravedad de sus conflictos, se ha situado en el centro del gran arte de los oratorios. Piénsese en las gigantescas colisiones de las pasiones de Bach (Jesús y Barrabás, conflictos de conciencia de Pedro, etc.), o en la figura de Sansón en la obra de Händel, tan tajantemente dibujada desde el punto de vista musical-dramático, etc. La patria estética de ese pathos es siempre una subjetividad a la que da forma el artista. Sólo la literatura consigue insertar contradicciones internas de esa potencia en una «totalidad de los objetos» que es, por lo demás, sumamente problemática ella misma; tal es el caso de Milton. Pero si se compara su poesía con la de Dante, se aprecia que también en la literatura, y a consecuencia de esa retirada de la trascendencia, que se ve obligada a abandonar la vida corriente de los hombres, se produce inevitablemente una acentuación de la interioridad a costa de la objetividad del mundo, lo cual tiene que debilitar la conformada interacción entre la subjetividad y su campo de acción externo hasta hacer de ella una relación predominantemente lírica. (Este sería el lugar —entre Dante y Milton en cierto sentido— de hablar de la significación histórico-universal de Shakespeare. Pero como las condiciones evolutivas de la literatura son radicalmente diversas de las de la pintura también por lo que hace al complejo problemático religión-arte, no podemos tratarlas aquí sin rebasar el marco que nos hemos puesto, y tenemos que contentarnos con esta alusión.) La música y las artes plásticas pueden en cambio llegar, cada una a su manera, a soluciones más equilibradas: la

1. RIEGL, *Das holländische Gruppenporträt*, *cit.*, I, pág. 185.

música, por el procedimiento de retrotraer su dramatismo cismundano a su pura sustancia emocional; la pintura, presentando la subjetividad más sutil como elemento orgánico de una realidad visible independiente de ella, y atribuyéndole de ese modo el lugar que materialmente le corresponde en un mundo real cismundano, «dejado de la mano de Dios». La grandeza histórica de Rembrandt se debe —al menos, no en último término— a que en su obra la realización (por usar la expresión predilecta de Cézanne) de esa mímesis objetiva y sin sujeto y, al mismo tiempo, iluminada por los rayos de una subjetividad impotente ante la objetividad, ha sido un éxito completo.

Así ha nacido un arte de suma altura, pero que no tiene ya nada que ver con la misión social formulada por Gregorio Magno. Hemos descrito en sus determinaciones y sus etapas esenciales la íntima y victoriosa lucha liberadora del arte frente a las viejas vinculaciones. Mas, para que el cuadro no sea unilateral, hay que añadir que en el período que llega, por lo menos hasta Rafael, el arte plástico, pese a su progresiva y victoriosa emancipación respecto del contenido religioso-trascendente, ha podido seguir actuando en el sentido de Gregorio Magno, como «Biblia pauperum». La objetividad de las representaciones, la dominabilidad visual de la composición bastan para que incluso cuadros del Perugino o de Piero della Francesca puedan cumplir de algún modo su función para la oración y el adoctrinamiento. Con la crisis va acabándose esa posibilidad. Por lo demás, sería también unilateral el imaginarse que aquellas soluciones han sido aproblemáticas. La eficacia social del arte plástico en la Europa occidental de la Edad Media ha correspondido a una situación sumamente favorable que sólo puede compararse con la que presentó la Antigüedad para la escultura; el carácter histórico y dramático de las sagas populares reunidas en la Biblia ha hecho aún más favorable esa situación para la pintura. El margen que abrió para lo estético una misión social que promovía la claridad y la fácil comprensibilidad general es el fundamento de ese arte único, a causa precisamente de la ininterrumpida pugna entre la cismundaneidad y el más allá. Al desaparecer esa situación se tiene, como hemos visto, inmediatamente una tensión insostenible de aquellas fuerzas contrapuestas, y las artes plásticas pierden el papel socialmente rector que habían desempeñado durante siglos. Berenson ha caracterizado acertadamente el aspecto social de esta situación al escribir: «... en el siglo XIV

la pintura ocupaba en la vida del veneciano aproximadamente el lugar que ocupa hoy la música en la nuestra».[1] Pero esa observación no vale sólo para Venecia, ni sólo para la vida cotidiana. Ni se trata tampoco de referirla sólo a la altura artística de las obras. Pues si se tratara sólo de pintores grandes, la edad contemporánea los ha tenido en abundancia, desde Goya hasta Cézanne: pero ninguno de ellos ha estado en el centro espiritual de la evolución de la cultura, como en cambio lo estuvieron los pintores medievales situados entre Cimabue y Miguel Ángel; si se prescinde del caso Dante, las grandes mutaciones espirituales se reflejaban entonces en la obra de los pintores. Pero ese hecho no puede separarse de la temática. Contra lo que creen muchos, es verdad que la inevitable descomposición de la misión social gregoriana no suprime el contenido de la pintura; no hace falta recurrir a figuras como Delacroix para probarlo; tampoco Courbet, ni Leibl, ni los grandes impresionistas, ni Van Gogh han hecho una pintura sin contenido, a menos que el concepto de contenido se limite a lo religioso o a lo literario y anecdótico. Pero el nuevo contenido posibilitado por el final de la fórmula gregoriana no puede ya unificar con organicidad pictórica la toma general de posición respecto de las cuestiones decisivas de la cultura con una comprensibilidad inmediata y evidente. La cuestión del nuevo contenido de la pintura se hace cada vez más problemática tras el agotamiento de la vieja misión social.

Por el otro lado, el de la religión, la esfera estética se vacía totalmente. La cosa es obvia en el protestantismo, que ni siquiera la considera como una pérdida. Hoy día aún escribe, por ejemplo, Karl Barth acerca del arte llamado religioso en el mismo sentido que los reformadores: «Es fruto de una buena intención todo ese "espectáculo" del arte cristiano; cosa bien intencionada, pero impotente».[2] La cuestión presenta aspectos muy diversos para el catolicismo. El pintor francés Maurice Denis, que durante algún tiempo se esforzó apasionadamente en la teoría y la práctica por resucitar un arte religioso, formula con claridad la contradicción presente: «Se preguntó a un clérigo francés que volvía de Roma qué opinión tenía de la iglesia italiana. En esas iglesias no hay más que objetos

1. BERENSON, *Venezianische Maler, cit.*, pág. 52.
2. K. BARTH, *Dogmatik im Grundriss* [Dogmática en conspecto], Berlín 1948, pág. 42. Con la misma resolución, en otro lugar: «no hay un arte plástico teológico», *Die Menschlichkeit Gottes* [La humanidad de Dios], Zollikon-Zürich 1956, pág. 20.

de arte —contestó—, y ni un solo objeto religioso. Esas iglesias son museos. El clérigo estaba decepcionado». Denis habla a continuación de la producción mecánica y fabril de los «objetos religiosos» oficialmente reconocidos y utilizados. Y se indigna de que los católicos se contenten con esa situación envilecedora. «Las artes son para el mundo y esos "objetos religiosos" para Dios.» [1] No se trata, obviamente, de una situación debida a abusos o a frivolidad. Si así fuera, bastaría con movilizar a los artistas auténticos y se resolvería fácilmente el problema. Ha habido repetidamente, como se sabe, intentos en ese sentido, intentos de sustituir de los más diversos modos —desde la intervención del «modernismo» hasta la del superrealismo— el carácter fabril y antiartístico de la actual pintura y la actual escultura religiosa por algo artísticamente vivo. Pero todos esos intentos se han quedado en mera pasión o afición privada, sin conseguir desempeñar papel alguno en la evolución del arte ni romper el monopolio industrial pseudoartístico de las confesiones religiosas. Las observaciones teoréticas de Maritain sobre esta cuestión revelan las causas de esa esterilidad fundamental. Maritain parte del postulado gregoriano según el cual el arte eclesiástico (art sacré) tiene como finalidad el adoctrinamiento del pueblo, o es una teología en figuras. En sus conclusiones dice que ese arte depende totalmente de la sabiduría teológica y que tiene que preservar siempre un simbolismo hierático, por así decirlo ideográfico.[2] Aunque Maritain repite enfáticamente que todo eso no significa precepto alguno sobre el estilo, etc., se ve sin dificultad que esas exigencias aniquilan completamente la vieja elasticidad de la misión social que la Iglesia de la Edad Media propuso al arte; por eso las ideas de Maritain sobre el arte religioso constituyen una utopía tan reaccionaria como lo fueron en su tiempo las opiniones del viejo Platón. Esas utopías no pueden realizarse sino mediante el esquematismo de una producción en serie, y eso no se debe a un fracaso artístico de los individuos, sino a que en la formulación de esa misión social se ha agotado definitivamente toda relación real —no decretada— entre la religión, el arte y la sensibilidad popular. Dadas las dimensiones del problema, importa en realidad poco el que sean artistas de talento o chapuceros, artistas de van-

1. MAURICE DENIS, *Nouvelles Théories sur l'Art moderne, sur l'Art sacré*, París 1922, págs. 244 s.
2. J. MARITAIN, *Art et Scolastique*, París 1920, págs. 144, 145, 149.

guardia o académicos los que intervengan en tal o cual caso concreto. Por ejemplo: Matisse ha pintado una capilla y elaborado las cristaleras de la misma; al visitarla, Picasso comentó que todo le gustaba, pero que echaba a faltar un cuarto de baño.[1]

A propósito de la novela de Handel-Mazzetti hemos aludido ya a la completa ceguera para con el arte que es característica de la religiosidad realmente vivida; la alusión se refería a la época de la Contrarreforma. Es cierto que en la novela se trata de la fe semi-mágica de una simple campesina, mientras que las capas sociales dominantes de la época aún construían iglesias barrocas muy hermosas y las adornaban frecuentemente con pinturas y estatuas que, artísticamente, estaban lejos de ser despreciables. También hoy día, naturalmente, hay numerosos casos de unión personal entre la fe y el buen gusto artístico. Pero si lo que interesa es la relación actual de principio entre la religiosidad de estos tiempos y el arte, resulta más característica una figura como la sumamente excéntrica en sí misma del conocido y fanático escritor católico Léon Bloy. Maritain cita el punto de vista general de este autor: «El arte —escribió Léon Bloy en una página célebre—, es el habitante primitivo y parásito de la piel de la primera serpiente. De ella tomó la soberbia orgullosa y el poder de sugestión. El arte se basta a sí mismo como un Dios... El arte es desobediente para con la adoración, se resiste a obedecer y no hay voluntad de hombre que pueda obligarle a arrodillarse ante el altar... Quizás haya excepcionalmente desgraciados que sean a la vez artistas y cristianos, pero no hay arte cristiano».[1] Bloy, además, aplica constantemente esa concepción a la crítica concreta. Así escribe, por ejemplo, sobre Dante: «Hace tiempo intenté leer a Dante... El aburrimiento fue indecible y literalmente aplastante... Hace falta no ser más que un niño para sentir, por ejemplo, un asomo de terror en la lectura de su *Infierno*... Y por lo que respecta a su *Purgatorio* y a su *Paradiso*, sólo los que han estudiado historia del arte en la escuela del señor Péladan pueden ignorar que Dante comparte con Rafael —inimaginable sin su influencia— la gloria de apadrinar el cursi embellecimiento de la idea de Dios hoy tan intensamente practicado en los institutos clericales superiores. Ni siquiera los cantos más célebres de la *Divina Comedia* pueden suscitar más que lásti-

1. De un reportaje de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25-III-1960.
2. MARITAIN, *op. cit.*, pág. 221.

ma comparados con las poesías menos conocidas de Anna-Katherina Emmerich, o de Sor María de Agreda o de otras cincuenta visionarias».[1] Es claro que esa manera de expresarse es exagerada y excéntrica. Pero en su falta completa de compromisos es tan característica de la profunda y definitiva separación del arte y la religión como pueda serlo la ingenua ceguera artística de la campesina de fe mágica de la novela recordada. Por eso el contenido, la actitud de Bloy que se expresa con esas palabras, nos parece más representativo de la situación actual que los compromisos —estéticamente a veces muy interesantes— de Claudel o Péguy, de Mauriac o Graham Greene.

Con todo eso, la lucha liberadora del arte parece haber conseguido su separación completa de la religión, o sea, parece haberse concluido victoriosamente. Y así es, desde luego, si nos limitamos a la cuestión de la vinculación eclesiástica, temático-iconográfica, del arte. Pero en cambio, y como veremos en la sección siguiente, el arte más reciente precisamente, y sobre todo en su ala extrema, de vanguardia, aparece cada vez más sometido al dominio del principio estilístico fundamental del arte religiosamente vinculado: el principio de la alegoría, que significa una rotura con las tradiciones artísticas objetivas de la evolución del arte en Occidente. Cualquiera que sea la valoración artística que se dé a los productos de tales tendencias, el fenómeno es tan importante desde el punto de vista de nuestra problemática que nos vemos obligados a estudiarlo detalladamente en la siguiente sección en el contexto del problema de la alegoría y de las principales etapas de la fundamentación ideológica de ésta. Pues sólo el estudio de la naturaleza estética e ideológica de la alegoría nos permitirá aclarar en las dos secciones últimas todas las determinaciones del fenómeno. Las cuestiones de principio que aparecen en este contexto pertenecen pues al ámbito de las consideraciones propias de las siguientes secciones. Pero anticipando material y recordando, por otra parte, motivos ya aludidos antes, podemos observar aquí lo siguiente: toda necesidad religiosa se encuentra en relación íntima e indestructible con la persona privada. El conocido escritor italiano Cesare Pavese anota agudamente en su diario: «La religión consiste en creer que *todo lo que nos ocurre es de insólita importancia.* Por

1. León Bloy, *Die heilsame Verfolgung* [La persecución salutífera], ed. alemana, Nürnberg 1958, pág. 269.

eso no desaparecerá nunca del mundo». No tenemos aquí interés en discutir la conclusión de Pavese; primero, porque para nuestras presentes consideraciones su diagnóstico es mucho más importante que su prognosis. Segundo, porque en otros lugares del mismo diario, Pavese ofrece estupendas observaciones muy adecuadas para dar una primera y provisional visión del complejo problemático que de verdad nos interesa, algo así como un acorde inicial. Escribe Pavese: «Es claro que nunca más conseguiremos *arraigar realmente en el mundo* (con un trabajo, con algo normal)... Es claro que no volveremos nunca a enamorarnos de una de esas ideas por las cuales se está dispuesto a morir...»[1] Estas últimas observaciones revelan la dinámica propia de la relación entre la privaticidad y el más allá: todo obstáculo subjetivo u objetivo que inhiba el despliegue vivencial del hombre privado puede suscitar el ansia de satisfacción en el más allá, y hasta suele hacerlo en gran número de casos. El sentirse doméstico en la vida misma, la entrega incondicional a una idea destinada y orientada a esa vida, son, junto con la ciencia y el arte, los vehículos principales que llevan al hombre por encima de su privaticidad singular inmediatamente dada, de una forma que no destruye las bases humanas de la misma, sino que —por medio de la pertenencia a diversas comunidades humanas— las acercan a un punto de vista propio de la humanidad en su universalidad específica y construyen una conexión concreta y consciente entre ellas y el género humano. Cuando estos caminos están cerrados, o cuando hacen falta fuerzas muy superiores a las normales para emprender ese camino, entonces la privaticidad inmediata del hombre cristaliza en una muerta sustancia inmutable, o bien el hombre tiene que contraponerse íntimamente a sí mismo un más allá en el que se realicen los logros aquí negados. (Las dos posibilidades no se excluyen una a otra; pueden aparecer juntas en mezclas variables.) De esas discrepancias de la vida nace espontáneamente en el hombre la necesidad religiosa. Las formas presentes específicas de esa necesidad son el contenido de las secciones siguientes.

1. CESARE PAVESE, *Das Handwerk des Lebens* [El oficio de vivir], ed. alemana, Hamburg 1956, págs. 131, 104.

II *Alegoría y símbolo*

En 1803 escribía Goethe a Schelling, a propósito de la relación de éste con un joven artista: «Si podéis hacerle entender la diferencia entre el tratamiento alegórico y el tratamiento simbólico, seréis su bienhechor, pues tantas cosas giran alrededor de ese eje».[1] Seguramente no es casual que Goethe ponga esta cuestión en el centro de sus consideraciones sobre el arte; pero aunque la contraposición entre la alegoría y el símbolo constituya desde tiempos arcaicos una cuestión central de la práctica artística, sólo en esta época ha podido aplicarse seriamente a la clarificación teorética del problema. El concepto es todavía sumamente vago en la obra de Winckelmann, pese a haberle éste dedicado un estudio especial. El concepto de alegoría suele por entonces identificarse con lo que más tarde se ha hecho sólito llamar contenido iconográfico, e incluso cuando Winckelmann nos revela poseer una premonición de las conexiones de la alegoría con la religión, cuando nota que la alegoría, como forma expresiva natural, pertenece ya al pasado, la localiza en la Antigüedad y se perjudica así la posibilidad de distinguir entre ella y el símbolo como principios contrapuestos. Por eso no infiere de sus observaciones que el arte de su época haya roto o deba romper con la alegoría, sino sólo que conviene tomar de la Antigüedad préstamos alegóricos.[2] Es natural que, a consecuencia de su orientación básica, Winckelmann no plantee el problema de la alegoría sino en el marco de las artes plásticas; Homero y otros poetas no desempeñan para él más papel en esta problemática que el de suministradores de los contenidos de alegorías. Sólo recordamos todo eso para poder mostrar adecuadamente la básica novedad del planteamiento goethiano. Con Goethe el problema de la alegoría pasa por fin a serlo del arte en general (o sea, también de la literatura); con Goethe por vez primera —si se prescinde de pocas y olvidadas excepciones de la historia de la teoría del arte— aparece teoréticamente la contraposición entre la alegoría y el símbolo en el foco de las consideraciones.

Ya antes hemos aludido a la importancia de Goethe como pen-

1. GOETHE, ed. Weimar, IV sección, vol. XVI, pág. 367.
2. C. JUSTI, *Winckelmann und seine Zeitgenossen* [Winckelmann y sus contemporáneos], Leipzig 1898, vol. III, pág. 236.

sador a propósito del descubrimiento del papel de la particularidad como categoría decisiva de lo estético. Es sumamente característico de la importancia que concede a la contraposición entre alegoría y símbolo el que apoye su exposición teorética en la relación entre la generalidad y la particularidad. Y la importancia del problema aumenta aun por el hecho de que Goethe lo saca a colación en el ensayo en que intenta determinar las relaciones del modo de componer de Schiller con el suyo. Las consecuencias de esa comparación son de este tenor: «Hay una gran diferencia entre que el poeta busque la particularidad correspondiente a lo general o vea lo general en lo particular. Por la primera vía nace la alegoría, en la cual lo particular no tiene vigencia más que como ejemplo, exemplum; el otro camino es empero la naturaleza de la poesía: la poesía dice una particularidad sin pensar en lo general ni aludir a ello. Pero el que capta vivamente esa particularidad, recibe al mismo tiempo con ella lo general, sin darse cuenta o dándose cuenta más tarde».[1] Las consideraciones de Goethe a propósito de esta problemática aparecen siempre con motivo de ocasiones de importancia central. La determinación del símbolo, en otro contexto cuya punta polémica se dirige manifiestamente contra el romanticismo, muestra la intención de subrayar especialmente el carácter realista del modo simbólico de conformación y composición: «Esta es la verdadera simbólica, en la cual lo particular representa a lo general, no como sombra o sueño, sino como revelación viva e instantánea de lo ininvestigable».[2] En estas manifestaciones polémicas aparecen también los principios que guían a Goethe en esas determinaciones de la contraposición entre alegoría y símbolo.

Pero Goethe ha formulado claramente y de un modo teorético general la solución del problema en otra ocasión: «La alegoría trasforma la apariencia en un concepto, y el concepto en una imagen, mas de tal modo que el concepto ha de mantenerse y tenerse en la imagen limitado y completamente, y siendo la imagen el verdadero interlocutor. La simbólica trasforma la apariencia en idea, y la idea en una imagen, de tal modo que la idea es en la imagen siempre infinitamente activa e inalcanzable, y que, incluso dicha en todos los idiomas, sigue siendo indecible».[3] La básica novedad

1. GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, *Werke*, *cit.*, XXXVIII, pág. 261.
2. *Ibid.*, pág. 226.
3. *Ibid.*, XXXV, págs. 325 s.

estética teórica de esa determinación goethiana de la contraposición se debe ante todo a que Goethe —aunque no terminológicamente, sino sólo según la esencia de la cosa— pone de manifiesto la tendencia insuperablemente desantropomorfizadora de la alegoría, y por ello la enfrenta con la actitud principal antropomorfizadora de la simbólica. (En otro contexto hablamos detenidamente del sentido estético de esa indecibilidad o inefabilidad goethiana.) La terminología de Goethe está intensamente influida en todo esto por la filosofía clásica alemana, aunque, como siempre, con resultados lingüísticos muy independientes y personales suyos. Por eso es tan importante que el elemento intelectual se llame en la alegoría concepto, y en el símbolo idea. Tampoco deja Goethe de distinguir claramente entre los dos tipos de determinación. El concepto, es a saber, está siempre claramente delimitado, y como tal ha de preservarse en la alegoría; o sea: el concepto determina —definitoriamente, por así decirlo— de una vez para siempre y con univocidad el contenido y la extensión o alcance del objeto determinado por él. Tal es la esencia de toda primera aproximación desantropomorfizadora a la realidad objetiva; eso puede sin duda someterse a diversísimas modificaciones en el curso de la investigación científica, y experimentar grandes enriquecimientos, ampliaciones, limitaciones, etc.; pero siempre reaparece como concepto en este posterior proceso de trasformación «como concepto» quiere decir como reflejo unívocamente fijado, desantropomorfizador y abstractivo, de la realidad objetiva. Y así vemos, por ejemplo, que cuando Goethe describe esa trasformación del concepto en imagen (o, más precisamente, la posición de una «imagen» como «significativamente equivalente» al concepto), acentúa precisamente esa fijación interna del concepto, que se independiza del hombre. Pero con eso se eterniza de dos maneras la dualidad de percepción sensible y contenido intelectual: en primer lugar, la inmediatez sensible se supera en el concepto; en segundo lugar, el concepto se trasforma en imagen, con la peculiaridad estructural antes descrita. Pero en ninguno de los dos actos hay preservación ni despliegue ulterior del contenido que, tal vez oculto, estaba vivo en el carácter sensible de la apariencia, en su contenido sensible inmanente. Por eso la imagen de la alegoría no es en modo alguno una vuelta al punto de partida, al mundo fenoménico o apariencial; sino que lo abandona para pasar a una espera intelectual que es trascendente a aquel, aunque la imagen se produjera

para hacer visible su contenido; lo cual es precisamente lo que ya había hecho el concepto. Por tanto, el que el concepto se haga imagen no significa en el caso de la alegoría una superación, sino una consagración del abismo entre el reflejo sensible humano de la realidad y el reflejo conceptual y desantropomorfizador; lo único que pasa es que ese abismo, precisamente a consecuencia del modo apariencial sensible propio de la imagen, toma el carácter de una contraposición entre un mundo inmanente y otro trascendente, entre un mundo inmanente y humano y otro trascendente respecto de él.

Ante el hecho terminológico de que cuando se habla del símbolo, de la simbólica, es el concepto de idea el que figura como principio de la mediación entre la apariencia o fenómeno y la imagen, hay que dirigir la atención a la diferencia entre concepto e idea en la filosofía clásica alemana. Ya en la obra de Kant la idea tiene el acento de ser síntesis de una totalidad, de tener, frente al concepto, una intención simultáneamente dirigida a la totalidad y a la elasticidad o movilidad dialéctica; esta tendencia se refuerza aún en la terminología de Schelling y de Hegel. En la *Crítica de la facultad de juzgar,* cuidadosamente estudiada por Goethe, Kant determina la idea estética como «una representación de la imaginación» a la que no puede adecuarse concepto alguno, y que «por consiguiente no puede ser plenamente alcanzada ni hecha comprensible por ningún lenguaje».[1] Las influencias de Schelling y de Hegel, y, ante todo, las propias tendencias del pensamiento de Goethe, hacen que éste conceda a la idea un carácter más objetivo que el que tiene en la obra de Kant. Por eso el papel mediador de la idea entre la apariencia y la imagen tiene en el pensamiento de Goethe una naturaleza radicalmente diversa de la que es propia del concepto: en ese papel la idea no se limita a recoger el contenido del fenómeno, sino que, además, asume la riqueza interior de determinaciones y relaciones del mismo al pasar a lo icónico, y presta así a la imagen los rasgos esenciales de la idealidad en ese sentido dicho. Cuando Goethe habla en este contexto de «indecibilidad» o «inefabilidad» de la configuración simbólica, la cosa, como sabemos, no tiene nada que ver con los anteriores sueños y sombras que él mismo aducía polémicamente. La aproximación goethiana a la objetividad de la idea es en el fondo una fórmula filosófica aplicable a la

1. KANT, *Kritik der Urteilskraft,* § 49.

infinitud extensiva e intensiva del objeto real, de la que necesariamente se sigue su inagotabilidad por la expresión lingüística analítica. Así dice explícitamente sobre el arte: «La naturaleza y la idea no pueden separarse sin destruir el arte y la vida».[1] La imagen pues, que en la simbólica explicita la idea a partir del fenómeno o apariencia, cumple la exigencia goethiana de una «suave empeireía» que descubre en la realidad misma lo universal o general y, trasformándolo en particularidad, lo lleve a intuición como peculiaridad sensible y manifiesta de los objetos mismos. Es claro que la simbólica de Goethe es esencialmente un concepto contrapuesto a la alegoría y que produce rotundas diferenciaciones respecto de ella: prescindiendo de esa polémica, el concepto goethiano de símbolo coincide esencialmente con lo que en estas consideraciones llamamos siempre arte realista.

Hemos visto que Goethe ha formulado muchas veces esa rigurosa distinción entre la alegoría y el símbolo como arma de combate contra concretas tendencias de la época. Eso no contradice al hecho de que el problema mismo es de origen antiquísimo. A propósito de la génesis del arte y de la naturaleza de sus objetivaciones más antiguas hemos hablado del carácter alegórico de la ornamentística. La dualidad entre forma y contenido, tan característica de la alegoría, aparece en la ornamentística aún más intensamente que en la evolución posterior, aunque sin perturbar la peculiar unidad estética de aquel género y hasta en íntima conexión con dicha peculiaridad específica. Pues, contempladas desde el punto de vista estético, que es el de la inmediatez particular, las formas ornamentales corresponden a un contenido puramente casual, intercambiable porque del todo trascendente a ellas. Esta casualidad —como expusimos en su lugar— no debe entenderse, desde luego, en un sentido contemporáneo. Pues la inagotabilidad formal de la ornamentística antigua está íntimamente vinculada con ese contenido «arbitrario»; hemos podido observar que su agotamiento, social e históricamente inevitable, ha dado lugar a un vaciado de las formas ornamentales mismas; la conexión —hoy del todo perdida y concretamente incomprensible para nosotros— entre un contenido trascendente y la forma puramente ornamental tiene que haber constituido la fuerza motora interna de su fecundidad y de su capacidad expresiva, aunque, como también dijimos entonces,

1. GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, *Werke*, *cit.*, XXXV, pág. 319.

ya para estadios evolutivos muy remotos puede documentarse por la etnografía la intercambiabilidad de los aludidos contenidos trascendentes. Pero para nuestras presentes consideraciones ese aspecto histórico de la cuestión es menos importante que el lado estético, constituido por esa vigencia autónoma de las formas ornamentales, inmanentemente vacías y que, exclusivamente por su naturaleza geométrica, por su combinatoria geométrica, han conseguido un contenido «vacío», abstracto e independiente, y conservan sobre esa base una capacidad de efecto artístico ya hoy independiente de la trascendencia.

Hay que subrayar especialmente este último motivo, pues sólo mediante él se asegura lo alegórico un lugar en el ámbito estético. En el período mágico, e incluso más tarde (bajo influencias mágicas o religiosas), se han producido en masa, efectivamente, objetos cuya significación se basa en que son portadores, desencadenadores y, sobre todo, mediadores entre fuerzas trascendentes representadas y hombres que creen en ellas. Con el agotamiento de esa fe, aquellos objetos tienen que perder todo sentido y figurar simplemente como lo que son en su condición de objetos reales: un trozo de madera, una piedra, etc. Por problemática que sea esa conformación alegórica desde el punto de vista de la estética, su problemática se despliega sin ninguna duda en el campo de lo estético. Esto es claro sin más por lo que hace a la ornamentística geométrica. La situación resulta más complicada cuando el objeto de ese uso orientado a la trascendencia es ya en sí mismo de carácter mimético. Y es muy notable que la mímesis primitiva se comporte con llamativa neutralidad respecto de la trascendencia que se le adjunta. Es, en efecto, sumamente probable que la mímesis, tan extraordinaria, de las pinturas rupestres paleolíticas haya nacido al servicio de finalidades mágicas. Y, sin embargo, esas imágenes tienen un contenido concreto y peculiar, un contenido objetivo cuya permanencia estética es indudable, hasta el punto de que para su efecto permanente resulta del todo indiferente el que la refiguración de la realidad tan verazmente concentrada en ellas haya sido —genéticamente considerada— fin en sí misma o mero instrumento para la influenciación mágica de ciertas «fuerzas». Creemos que esa neutralidad tiene mucho que ver con algo que discutimos al estudiar esas pinturas: que, aunque son de una verdad evocadora extraordinaria en su aparición objetiva, sin embargo, carecen totalmente de mundo, exactamente igual que la

ornamentística nacida de principios contrapuestos. Sólo cuando se manifiesta la pretensión creadora de mundo del arte y se revela su capacidad de satisfacer esa pretensión, el problema estético de la alegoría se hace verdaderamente actual. Pues sólo a un nivel así la discrepancia interna entre el «mundo» inmanentemente cerrado, basado en sí mismo, de cada obra de arte y su contenido trascendente puede desplegarse hasta convertirse en una contradicción estética.

El núcleo de esa contradicción se funda en la esencia de la posición estética de la objetividad. En otro lugar hemos estudiado detenidamente cómo y por qué la positividad estética tiene el carácter de un reflejo de la realidad (no el carácter de realidad ella misma), o sea, el carácter de un Para-nosotros, el cual, empero, asume el modo apariencial de un En-sí. Eso tiene como consecuencia el que el Ser-en-sí de la objetividad estética dependa de sí y de en qué medida es ésta capaz de cumplir sus funciones de Para-nosotros. Lo que en anteriores consideraciones llamábamos «mundo» de cada obra de arte es precisamente el desarrollo de la objetividad conformada, en el reflejo estético, hasta convertirse en un tal En-sí, o sea, en una estructura en la cual un complejo (una totalidad) de objetos que se presentan sensorialmente contiene inmediatamente en sí el propio sentido, la propia significación, y el modo apariencial sensible es expresión inmediata de su esencia. La mundalidad de las obras de arte se basa pues en esa estructura categorial, en el hecho de que cada objeto recibe forma artística con la finalidad de que revele su propia esencia, la esencia de sus relaciones con el mundo externo, como forma apariencial inmediata de su mismidad. Esta mundalidad se levanta sobre la realización consecuente de la esencia estética de las categorías; no tiene ninguna importancia el que *de facto* la obra esté constituida por un complejo vinculado de objetos o por un objeto solo. Un retrato de Rembrandt es un «mundo» en sentido estético; en cambio, los animales de la pintura rupestre, cuya fidelidad a la naturaleza es en sí misma maravillosa, carecen de mundo. Por eso el dilema entre sentido inmanente y sentido trascendente no los roza siquiera, ni afecta a su esencia: pues un objeto aislado o su mejor representación estética imaginable son del todo indiferentes a su uso al servicio de finalidades trascendentes; ese objeto es lo que es (o ese reflejo es lo que refleja), y esa función no altera desde ningún punto de vista su objetividad estética (si es que ésta existe); el que un

amuleto «milagroso» haya sido ejecutado de un modo artístico o no, no tiene ninguna influencia sobre su «fuerza milagrosa», y, por otra parte, su naturaleza estética —si existe— no tiene nada que ver con el hecho de que el objeto se haya hecho adecuado para aquellos fines mágicos por medio de una «consagración», etc.

El problema no tiene realidad más que cuando la esencia de la formación estética es la conformación de un «mundo». Y aun en este caso, sólo si el uso del objeto para fines trascendentes influye de modo decisivo en la misión social que ha determinado su producción y, por tanto, en su estructura interna, etc. Sólo entonces aparece la contradicción que impera en este campo: la mundalidad de la obra de arte exige la completa inmanencia de su sentido; con sólo que un detalle parezca remitir a más allá de ese círculo, ese «mundo» deja de ser tal, y se reduce a una multiplicidad desordenada o mecánicamente acumulada de objetos heterogéneos. La verdad vital del detalle, la figura del trazo artístico, etc., no son capaces de superar esa debilidad radical; hasta la suma de los detalles vivos arroja en ese caso un conjunto muerto. Y hasta este punto, por tanto, no parece formarse en la alternativa entre inmanencia y trascendencia ninguna contradicción movida y fecunda para lo estético, sino sólo una rígida contraposición en la estructura estética.

Pero la realidad de la evolución del arte es incluso en este caso «más astuta» que la teoría abstracta. Al hablar de la ornamentística sin mundo hemos aludido a la categoría estética de lo decorativo, la cual representa —sobre todo en la pintura— no sólo una determinación muy general de todas las obras, sino, además, el principio mediador de nuestro dilema. Lo decorativo pertenece a la totalidad concreta de las determinaciones de la individualidad de toda obra. Lo decorativo caracteriza el orden y la vinculación dimensionales de todos los elementos de una obra, refuerza y fija el «mundo» producido —el Para-nosotros convertido en En-sí— precisamente en ese Ser-para-nosotros, refrena tendencias que, de obrar solas, podrían someter a excesiva tensión el carácter de realidad de la obra, y las mantiene en la esfera de lo estético. A consecuencia de su mediado, pero profundo, parentesco formal con la ornamentística, el principio decorativo puede conseguir una importancia relativamente independiente incluso en conformaciones miméticas, y a veces puede conseguir hasta un predominio estético en la estructura de la obra; esto es: es posible que la com-

posición bidimensional obre no sólo como factor de equilibrio, como balanza entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad, sino también como fuerza ordenadora última de la obra entera. Se trata sólo, naturalmente, de una situación límite, pues si esa situación se impusiera de modo general se aniquilaría el carácter mimético de la obra, y ésta se reduciría a ornamento abstracto. En la realidad de la evolución del arte, ese proceso se desarrolla siempre y sólo como aproximación más o menos resuelta a un tal extremo. La tridimensionalidad se anquilosa y concentra hasta no ser más —por así decirlo— que una alusión puramente ideal al espacio y a la corporeidad que se encuentra en él; las figuras y los objetos miméticamente refigurados se convierten en meros símbolos de su propia existencia; podría decirse que no tienen sino una cuasi-corporeidad, la existencia de sombras cromáticas de otra existencia real. Sus relaciones se reducen a una ordenada copresencia rítmica y cobran así involuntariamente el carácter de una ceremonia; no parecen moverse por impulso propio, ni realizar acciones, sino que éstas se trasforman más bien en momentos fijos de un rito. Y por el hecho de que la copertenencia bidimensional de una tal pluralidad no es sólo uno de los principios de su reunión, que da al «mundo» tridimensional y real, espacial y corporal de la obra de arte una última unidad sintética, sino que se convierte en fuerza dominante única de la homogeneización estética, el carácter mimético experimenta una alteración cualitativa: la mera refigurabilidad se hace modo apariencial inmediato de todo lo que recibe forma artística, mientras que normalmente la mímesis, orientada al despliegue de la corporeidad y de la espacialidad, da a las obras un carácter de realidad. No hará falta subrayar especialmente que con esto no estamos admitiendo la tesis de un «fingimiento» de la realidad en el sentido de la anécdota de Zeuxis; pero es seguro que la mímesis auténtica evocará siempre la representación y la sensación de realidad. La mera refigurabilidad tomada como modo apariencial predominante de una mímesis tal, reducida a la bidimensionalidad, puede sin duda disiparse muchas veces en un juego sin contenido, en lo decorativo en sentido literal, del mero adorno; pero también puede desarrollar a partir de esa esencia suya un contenido sui generis; precisamente el que consiste en levantar su falta de mundo hasta hacer de ella el fundamento evocador de una especial sustancia onírica, o en despertar en el receptor la visión de un más allá.

Repetimos que se trata de un caso límite con el cual no se describe ni mucho menos de un modo completo todo el terreno real de lo decorativo; pero es una posibilidad material real —sumamente cargada de consecuencias desde el punto de vista de nuestro problema— cuando se da una eficacia dominante del principio decorativo sobre el icónico. Esa posibilidad puede rellenarse concretamente con los más diversos contenidos emotivos evocables. Puede tener un carácter puramente juguetón, aproximarse a la completa falta de contenido y servir sólo, como el ornamento, para el adorno de superficies arquitectónicas; pero también puede poner ese elemento lúdico como propio contenido y convertir su objetividad o coseidad, conscientemente debilitada, en medio expresivo de ese juego; por último, puede también utilizar el dominio decorativo de la bidimensionalidad como expresión de una representación mundanal o eclesiástica. Esa multiplicidad de cumplimientos de contenido —de realizaciones— tiene su correspondencia en la constitución de la forma decorativa; esta escala abarca desde una bidimensionalidad pura hasta una conformación del espacio que tenga un efecto de gran realidad, pero sin que el espacio sea más que órgano de una representación decorativa y sin que la vivencia especial del receptor nazca de la evocación de movimientos dramáticos externos o internos, del autodespliegue de objetividades o relaciones objetivas reales, sino sólo del papel de elemento vitalizador del adorno. (Piénsese en pintores como Pinturicchio.)

También subrayamos en el momento oportuno que el principio decorativo, en cuanto tendencia estructural categorial de las artes plásticas, tiene su modo de manifestación más puro en la pintura; en todas las demás artes tiene un carácter más o menos mixto, y a veces meramente metafórico. A pesar de eso, no puede negarse su presencia ni su eficacia hasta en la misma literatura. En la evolución de ésta aparecen repetidamente tendencias que no se ponen como objetivo la realización radical y consecuente de la conformación de la vida humana, la dialéctica inmanente de las fuerzas internas del hombre en la lucha con su destino, sino que reducen el ser y las relaciones de los hombres a una mera representación. Como es natural, el medio homogéneo de la poesía, tan diverso del de las artes plásticas, da a esas reducciones un carácter muy propio. Esto determina desde el primer momento en la literatura una problemática estética mucho más aguda. Pues el espacio, la corporeidad en él, la profundidad en su relación dialéctica con la

superficie, etc., son cosas cuya existencia literaria es en cierto sentido meramente metafórica. Aunque cada una de esas categorías expresa determinados principios de conformación de las figuras humanas y de sus destinos, su contraposición en el medio homogéneo del lenguaje poético es mucho más antagónica que en la visualidad cromática de la pintura. De ello se sigue que la simplificación abstractiva de los caracteres y los destinos no puede pasar de ser en la poesía más que un movimiento orientado a la generalización abstractiva, y no puede apenas decirse que vaya a conseguir una naturaleza sensorial sui generis, como la que consigue en la pintura la bidimensionalidad decorativa. El modo de composición orientado por una disposición apriórica, la función de la simetría, etc., tiene por fuerza que aparecer en la literatura como intelectualidad generalizadora contrapuesta a un tipo de conformación sensorial-humano. Es claro que en una situación así la tendencia natural a un tipo de composición decorativa tiene que acarrear un empobrecimiento del contenido con consecuencias mucho más graves que en la pintura. Pero, con todas esas reservas, hay de todos modos un paralelismo, porque la simplificación representativa y decorativa de las formas de los objetos puede producir también en la literatura una amplia escala de contenidos emocionales; esa escala va desde los misterios y los autos sacramentales * hasta las mascaradas cortesanas, cuyos restos se aprecian aún en composiciones de Goethe. Como no consideramos aquí más que cuestiones generales de principio, no vamos a poder estudiar esa diferencia en otros campos. Observemos sólo brevemente que en la danza tienden a desdibujarse, y hasta a borrarse totalmente, los límites entre esos principios contrarios, mientras que la música tiende a superar todo lo abstractivo en una concreta totalidad emocional.

Completamente aparte de la situación genético-histórica —o sea, pasando por alto el hecho de que el principio decorativo se desarrolla por regla general en el arte mucho antes que el del objeto o la figura autónoma, orientado principalmente al hombre—, se sigue de la esencia de la cosa que toda religión que no se proponga simplemente la represión del arte, sino el sometimiento del mismo a las finalidades religiosas, tiene que apoyarse en las descritas peculiaridades de la producción alegórica. El concepto de lo decorativo es desde luego más amplio y abarcante que el de alegoría. Pero

* En castellano en el original. *T.*

cuando el tipo decorativo de representación cristaliza en un contenido, cuando está destinado a expresar un contenido, se produce necesariamente algo alegórico o, por lo menos, emparentado con la alegoría. No es casual que la gran mayoría de las obras de arte cortesano-representativas (o de productos con pretensión artística más o menos lograda) sean de carácter alegórico. Pero el encuentro que ha resultado decisivo para el destino del arte es el que ha tenido lugar entre la misión social dada por la religión al arte y los elementos formales de lo decorativo en los que se manifiesta un lugar vacío entre la fuerza evocadora sensible, necesariamente debilitada, y la inmediata falta de contenido. El contenido trascendente prescrito por la religión parece rellenar ese vacío, pues gracias a él la debilitación de la objetividad no se presenta ya como debilidad o deficiencia, sino como eco necesario de la distancia que separa todo lo terrenal del más allá. Este encuentro, esta coincidencia, es el fundamento de la eficacia estética duradera de las obras de arte alegóricas más importantes; piénsese, por ejemplo, en los mejores mosaicos del arte bizantino, en muchos productos del arte oriental, en algunas obras de Calderón, etc. En esas obras la interioridad trascendente conseguida de ese modo, irradia sobre las formas decorativas y las recubre con la gloria de una onírica trasparencia. A eso se debe la esencia estética de determinados logros culminantes del arte alegórico religiosamente vinculados. Es claro que también en ellos se impone la contradicción fundamental de los efectos alegóricos; mientras el contenido trascendente que la obra alegórica esté llamada a expresar se basa en la religiosidad dominante o general, la obra actúa gracias a la potencia de esa fe, y sus cualidades artísticas no son más que puntos de apoyo accesorios. Pero si aquel contenido se sume en el olvido, o aunque sólo experimente un cambio esencial, el sujeto receptor se va a encontrar ante algo incomprensible, porque las formas de la composición no pueden nunca convertirse en órganos reales de mediación del concreto contenido trascendente. Desde el punto de vista estético lo único que importa entonces es el valor propio del contexto decorativamente construido, o sea, la cuestión de si ese contexto, basado ya sólo en sí mismo, es capaz de producir una evocación estética, aunque sea de un tipo debilitado, incompleto. Los casos límite antes aducidos no pueden eliminar esta situación fundamental. Pues —como hemos podido comprobarlo desde la magia, pasando por Platón, hasta las posteriores exigencias religiosas pues-

tas al arte —una misión social de esa naturaleza acentúa siempre el elemento teológico-ritual firmemente fijado, e impide así en la mayoría de los casos la constante autorrenovación del arte a partir de nuevos contenidos emocionales, los cuales son constante producto histórico-social de la vida y renuevan también constantemente, si las circunstancias son normales desde el punto de vista estético, los contenidos y las formas del arte.

Desde este punto de vista puede apreciarse hasta qué punto las condiciones de evolución de la Antigüedad y de la Edad Media europea produjeron situaciones históricamente afortunadas, aunque nada casuales en su especificidad. En la gran mayoría de los pueblos de la tierra, sobre todo en el Oriente, el arte (igual que la ciencia y la filosofía) quedó siempre bajo control religioso, teológico, razón por la cual se desarrolló en general, en la línea de la alegoría. Es claro que en todas partes hubo pugna de tendencias, intentos revolucionarios en el sentido del reflejo mimético de la realidad en sentido propiamente estético. Baste recordar el período egipcio de El-Amarna; y también hubo análogos choques de los dos básicos principios estéticos en la India, en China, etc. Será tarea de una historia universal del arte el aclarar concretamente esas pugnas y su destino partiendo de las concretas alteraciones de la base histórico-social de la práctica artística. En nuestras presentes consideraciones, sólo interesadas por la presentación de la problemática estética que hay en esa pugna, tendrá que bastar esa pobre alusión, sobre todo por la circunstancia de que los choques indicados y los intentos de abrir camino a una mímesis estética de inmanente despliegue vivencial no consiguieron influir duramente en la línea básica de desarrollo del arte oriental. Sólo en Occidente puede observarse una constante tendencia en ese sentido en el curso de la pugna entre las dos orientaciones, como verdadera lucha liberadora del principio estético frente a la supremacía del mundo intelectual y emocional religioso y mágico. El carácter históricamente único de esa evolución no significo, empero, que estemos en presencia de una casualidad histórica. Al contrario. Ya el hecho de que esa evolución discurra paralelamente —como hemos podido comprobar varias veces— con la constitución de la ciencia en sentido estricto, con la consecuente imposición del reflejo desantropomorfizador, con el dominio de una ética orientada a la inmanencia terrena, alude a profundas leyes de los fundamentos sociales de ambas evoluciones, las cuales sólo en Occidente han llegado

a cobrar una importancia dominante. No es éste el lugar adecuado para discutir detalladamente las condiciones sociales de esa evolución de un modo científicamente fundado. También ahora tendremos que contentarnos con registrar el hecho, generalmente conocido, de que sólo la forma greco-romana de disolución del comunismo primitivo ha llevado a la polis basada en economía esclavista, y que sólo las tendencias en obra en la disolución de ésta, sumadas a las formas sociales de los pueblos germánicos, han producido un feudalismo cuya problemática interna culmina a su vez en la producción del capitalismo; también es un lugar común científico que el capitalismo es la formación cuyas contradicciones llevan al socialismo. Así tiene lugar en Europa —primero en la cuenca mediterránea y luego en todo el continente occidental— una peculiar evolución histórico-social que no tiene analogías en el resto del mundo. La diferencia entre ambas líneas evolutivas constituye el fundamento de la peculiaridad también única del autodespliegue de la ciencia y el arte en el Occidente europeo, una cristalización de esas formas de reflejo que están ahora a punto de producir una trasformación análoga en el resto de la tierra.

Desde el punto de vista estético importa en todo eso el modo como quede reflejado y consiguientemente representado el ser humano, el destino del hombre. Todo el mundo sabe que esa consideración temática del hombre estuvo siempre en el foco del interés durante la Antigüedad clásica y a lo largo del camino emprendido por el arte medieval hacia el Renacimiento; tampoco hay dudas acerca de las consecuencias estéticas de esa situación, independientemente de cómo las estima cada cual. Pero ¿qué significa esa colocación del género humano en el centro del cosmos que ha interesado a los hombres? ¿Dónde está en esos esfuerzos la convergencia de lo ideológico y lo estético? La respuesta a esas preguntas no es aun difícil de encontrar: el hombre como centro del interés humano converge estéticamente con la actitud básica del arte, con la antropomorfización consecuente; desde el punto de vista de la concepción del mundo eso coincide con una toma de posición ante la realidad orientada a lo cismundano, y ésta tiene por su parte —en la expresión artística— un parentesco profundamente fundado con la cerrazón interna, madura en cuanto a contenido, de la individualidad de cada obra, con su mundalidad. La posición central del hombre no es para el arte un «programa» rectilíneo unidimensional. En la medida en que se trata de algo «programático»,

la finalidad es la conquista de la realidad por el hombre y para el hombre: el mundo como patria que el hombre produce para sí mismo. Pero patria no significa nunca en este contexto la felicidad inmerecida del paraíso, recibida como regalo de la gracia. Incluso cuando tiene un carácter idílico, cuando la patria perdida aparece como Edad de Oro, significa una acusación, un estímulo para luchar y trabajar, para reconquistar lo perdido para el presente o para el futuro. Por eso la confesión más profunda de los grandes poetas, desde el coro de la Antígona hasta Gorki, es la declaración de que, de todos los seres que verdaderamente existen, el hombre es el más alto. Y por eso la afirmación de esta tierra se extiende desde el idilio hasta la tragedia, y hasta alcanza en ésta su culminación, su más íntima autoperfección.

Pues para un conspecto auténtico de lo que ha producido el arte en el curso de milenios, la tragedia es precisamente la forma expresiva adecuada de la prueba y la autoconsumación más plástica, intensa y terrenal del ser humano. Mientras que en ella se manifiestan las más profundas fuerzas del hombre desde el punto de vista del destino y de la interioridad, la mímesis del mundo visible se esfuerza con la misma univocidad por conseguir el mismo conocimiento y por dar forma al hombre desnudo. Los dos intentos van juntos, y no es casual que el arte clásico de la Hélade culmine paralelamente en los dos: por una parte, en la figura física del hombre visible en sí, por expresarnos de este modo, en su existencia independiente, basada en sí mismo, libre de todas las determinaciones ajenas; por otra parte, en la suma tensión de todas sus fuerzas físicas y psíquicas, intelectuales y morales, puestas a prueba en la lucha contra la hostilidad de fuera y de dentro mismo de la especie, en colisiones nacidas de las contradicciones de la vida social —producida y constantemente reproducida por el hombre mismo—, de tal modo que esa lucha, aunque el individuo perezca en ella, aunque su derrota tenga un carácter típico en cada etapa de la evolución de la especie, contiene siempre una magnificación de las auténticas capacidades terrenas del hombre. La acentuación de esos dos puntos culminantes de la inmanencia estética, de la cismundaneidad proclamada por el arte, no pretende aclarar particularidades de los géneros artísticos, sino sólo corrientes capitales en su unidad estética y de concepción del mundo. El parentesco profundo de la tragedia griega con la épica homérica muestra con toda claridad esa conexión, pues Homero es a veces

aun más resueltamente cismundado en su concepción del mundo y del destino humano que algunas tragedias. Y todo el que haya estudiado algo la evolución del arte italiano sabrá lo intensamente que la dramática interna de los movimientos humanos, la caracterización de los hombres por ellas, la jerarquización por el lugar que ocupan en la totalidad compositiva, tienden a imponer la temática del hombre desnudo, ya a partir de Giotto y, sobre todo, desde Masaccio, independientemente de que esa desnudez sea la de la Venus de Giorgione o la de las esculturas de Miguel Ángel: siempre se trata de reproducir el hombre en sí, consumado y completo terrenalmente. Se corta uno mismo el camino de la comprensión de ese desarrollo en su totalidad, en su importancia para la historia universal, cuando intenta trivializarlo como fenómeno «puramente» estético, o como cuestión técnica de taller. Las dos grandes evoluciones, la antigua y la que lleva al Renacimiento, son en sus motivos más profundos, tratamientos ideológicamente condicionados de los problemas más importantes de la época. El que ese esfuerzo se haya desarrollado siempre en la forma de constantes reinterpretaciones del mundo mítico dominante ha sido una fortuna artística de los dos períodos, del mismo modo que el hacerlo a partir del arte mismo es un favor social que nos ha concedido la evolución histórica a que estamos aludiendo. Sin duda sería catastrófico identificar mecánicamente los dos períodos; en el último —como ya hemos visto— la interpretación artística, cismundana, de los mitos bíblicos es resultado de una silenciosa, pero tenaz, guerrilla del arte contra la religión, pese a que esa lucha no se haya formulado abiertamente al principio y acaso no haya sido percibida siquiera conscientemente ni por los artistas ni por los sujetos receptores. Pero lo que importa filosóficamente es el carácter objetivo de esa contraposición y de sus consecuencias para la concepción del mundo, tal como todo eso queda reflejado en las obras; en éstas puede leerse con inequívoca evidencia su naturaleza siempre cismundana, que parte del hombre terreno y vuelve a desembocar en él.

Así vemos que la cismundaneidad en la concepción del mundo y la inmanencia estética de la estructura de la obra son tendencias muy convergentes, cuyas direcciones están determinadas por la esencia consecuentemente antropomorfizadora del reflejo estético. Por eso el tipo de positividad, de posición estética, que se desprende, en cuanto al contenido y en cuanto a la forma, de una si-

tuación así, tiende a producir un mundo del hombre en el cual —si esa tendencia es auténtica, profunda y aparece por tanto abarcándolo todo— es imposible que el hombre se capte, en su relación con el mundo externo, de un modo subjetivista. El arte se esfuerza por reflejar esa relación en su verdad objetiva, relegando los deseos, las ilusiones, las imaginaciones de los hombres al lugar o rango que les corresponde en el complejo total de la representación; los límites históricos de esa objetividad cuentan entre las determinaciones de las obras individuales que hemos ya considerado varias veces como la historicidad insuperable de las mismas. También se sigue de la consecuente antropomorfización artística que la refiguración del mundo que ella produce no puede quedarse en un subjetivismo privado ni en el objeto ni en el modo de captarlo. Lo que hasta ahora hemos llamado particularidad o tipicidad cobra aquí la dimensión de un eslabón de mediación entre el arte y la vida, el cual permite el florecimiento del arte como tal y refuerza su arraigo en las esenciales relaciones vitales de los hombres, permitiendo que el arte maduro tenga una misión importante en la evolución de la humanidad. Pues es uno de los problemas centrales de la existencia humana el trasformar de tal modo la privaticidad de cada individuo que ésta constituya en el cumplimiento de sus importantes tareas no un obstáculo, sino un motor. Aquí no podemos entrar con detalle en el modo como obran en ese mismo sentido la ciencia, la ética, etc.; en otros contextos aludimos de paso a esas funciones suyas, y aún volveremos a hacerlo. Por lo que hace al reflejo estético de la conformación de la realidad objetiva, a la influencia de esas formaciones producidas sobre los hombres, hemos asentado ya claramente que la trasformación que ellas practican de lo inmediatamente dado en la vida apunta precisamente a una trasformación de la privaticidad en ejemplaridad típica (en particularidad), lo cual no aniquila la privaticidad, sino que la supera preservándola. Nuestra repetida polémica contra el concepto clasicista de lo «universalmente humano» y contra todo tipo de inmediatez naturalista, contra toda limitación de la representación a lo privado, tendía precisamente a delimitar esa esencia específica de la positividad estética, la naturaleza del «centro» por ella producido, frente a la generalidad abstracta y frente a la privaticidad empirista.

Por otra parte, la positividad religiosa revela precisamente en este contexto su rotunda contraposición a la estética, porque es

una antropomorfización necesariamente inconsecuente. La contraposición nace de la pretensión religiosa inevitable según la cual algo antropomórficamente reflejado es al mismo tiempo en su forma originaria —o sea, antropomorfizadora— un enunciado adecuado, incluso el único adecuado, acerca de la realidad objetiva. (En cambio, la estructura En-sí-Para-nosotros de las formaciones estéticas, varias veces considerada, es ipso facto una renuncia a esa pretensión de objetividad.) La contradicción fundamental se agudiza obviamente frente al reflejo desantropomorfizador. Pues objetividad, ser objetivo, significa precisamente independencia respecto de la consciencia humana, y ello no sólo en la suprema abstracción, que es completamente vacía, como la de la cosa en sí kantiana, sino también por lo que hace a todos los contenidos concretos y todas las formas concretas del mundo que es en sí. El sentimiento religioso expresa desde Pascal su obligado reconocimiento de este hecho por el procedimiento de considerar la realidad objetiva como un mundo «dejado de la mano de Dios», viéndose obligado a atribuir a los contenidos religiosos una fuente y una «realidad» exclusivamente basadas en alguna subjetividad. En las secciones siguientes nos ocuparemos con más detalle de varios aspectos de esa problemática; pero ya aquí era necesario aludir brevemente a ese aspecto, el más primordial, de la contradictoriedad de la pretensión religiosa de objetividad, la pretensión de captar la realidad en sí; eso nos era necesario para apreciar la afinidad entre la alegoría y la religión también desde ese punto de vista, luego de haber contemplado los principios estéticos de su parentesco espiritual. Desde el punto de vista estético, la pretensión de realidad objetiva, en vez de la explícita consciencia de proceder sólo a un reflejo antropomorfizador de la misma, redunda en un contenido trascendente respecto de las formaciones artísticas e independiente de éstas. El carácter inconsecuente de la antropomorfización religiosa amplía el hiato así abierto entre el carácter sensorial de lo conformado estéticamente y esa trascendencia, pues la expresión de ésta ha de tener necesariamente un carácter conceptual, o sea, desantropomorfizador; incluso cuando la trascendencia se pone por encima de toda forma expresiva humana (teología negativa), su concreción, la alusión al lugar que ocupa en el cosmos, tiene que ser también de naturaleza conceptual, desantropomorfizadora. Por eso el antropomorfismo religioso se convierte inevitablemente, y precisamente en su culminación, en algo

formalmente científico, y pseudiocientífico por el contenido; pues proposiciones que se presentan con la pretensión de ser determinaciones de la realidad pero que, al mismo tiempo, son inverificables fáctica o incluso principalmente, son por su esencia pseudocientíficas o en el mejor de los casos precientíficas, como ocurre en el lenguaje de la vida cotidiana. Pero cualquiera que sea la solución de este punto epistemológico, cuando se trata de una trasposición a lo estético, el contenido último tiene que ser heterogéneo respecto del de la conformación artística misma; el mundo sensorial y manifiesto de la obra de arte culmina en una nada —dicho desde el punto de vista estético—, en una sombría oquedad, en una generalidad abstracta que no dice estéticamente nada. (Varias veces hemos indicado cómo el arte reconduce lo general al hombre, trasformándolo en particularidad.)

Es propio de la dialéctica viva del sistema estético de las categorías el que haya de corresponder a la generalidad abstracta de la culminación última del contenido una determinada particularidad de la base. Pues sólo la particularidad como «centro» o punto medio consigue producir una homogeneización completa de la totalidad de los objetos en la individualidad de la obra; la elevación de cada objetividad particular a lo típico se detiene en cambio y se queda en la mera privaticidad si no puede tener lugar una penetrante elaboración de todo el contenido vital en la particularidad que le corresponde. Pero la singularidad privada que entonces se produce no es simple ni, por así decirlo, espontánea, no es la privaticidad del naturalismo corriente, sino más bien otra en la cual la permanencia a ese nivel se encuentra en correlación directa con la abstracción general suprema decisiva en cada caso. Con objeto de exponer esta situación con la ayuda de un ejemplo más concreto solicitaremos la atención del lector sobre el caso de una mascarada cortesana. En una pantomima, por ejemplo, representada para celebrar el cumpleaños de un rey o aristócrata, los dioses, las ninfas, etc., que aparecían como personajes no daban de sí más que una generalidad superficial y vacía, sin la menor profundidad; pero precisamente por eso la pantomima aludía, frente a cada figura o situación, a una trascendencia abstracta. Ni las figuras ni las situaciones pueden recibir del contenido propiamente dicho, del contenido «último» de la obra, una ayuda para desplegarse hasta llegar a lo típico, y aun menos posible es que aquel contenido pueda actuar en ellas desde el primer momento como oculto final o meta

del propio desarrollo. Ahora bien: hemos mostrado antes de ahora que la aparición del destino (de la dinámica del mundo externo configurado) no puede conseguir expresión auténticamente artística más que como revelación de la naturaleza y la problemática internas específicas de los sujetos tratados por la dación de forma artística.

El predominio absoluto del principio decorativo, tal como lo hemos descrito, tiene precisamente la función de producir un sucedáneo para suplir la falta de necesidad de la objetividad tratada, de las relaciones, el desarrollo, etc., del mundo artísticamente configurado; ese sucedáneo es él mismo de carácter estético, aunque —por el hecho de no aparecer como correctivo y regulador de una conformación artística en sentido propio, sino como portador único de la composición— se encuentra en la zona marginal de lo estético: es sin duda capaz de producir un medio homogéneo, pero no puede dar verdadera fuerza productora de mundo. Es claro entonces que los momentos que hemos considerado formas abstractas del reflejo estético (la proporción, la simetría, etc.) tienen entonces que exagerar su función para convertirse en fuerzas ordenadoras que lo deciden todo. En la ornamentística geométrica cumplían esa función, pero con una adecuación completa al material conformado; en las manifestaciones puras de la mímesis son categorías límite, sin duda muy importantes por necesidad, pero esencialmente sólo reguladoras de la objetividad primaria. Sólo en la conformación alegórica de contenidos trascendentes llegan a dominar artísticamente un objeto en sí mimético, sin ser empero capaces de desarrollar la consumación última de dicho objeto partiendo de la propia naturaleza del mismo. Así se produce ese sucedáneo decorativo de la verdadera conformación, el cual acarrea la consecuencia de que ninguna privaticidad —humana o de objeto— pueda recorrer todo el camino de autodespliegue hasta lo típico; lo privado se queda en su privaticidad, y todas las fuerzas conformadoras que han conseguido un orden estético (o pseudoestético) por su mera copresencia, se enfrentan sin mediaciones —o con una mediación puramente formal— y como generalidades abstractas, con esa privaticidad singular. La alegoría puede tratarse como un tipo de conformación —muy problemático— dentro de la estética porque en ella, pese a todas las tendencias antiartísticas, se produce una refiguración sensorialmente homogénea de la realidad. Pero es una refiguración sin mundo, una articulación abstracta de

singularidad privada y generalidad abstracta, y si llega a tener una eficacia duradera, sólo puede realizarse al nivel de la decoración vacía de contenido; la trascendencia originaria se ha disipado entonces más o menos, y ha dejado en el mejor de los casos el atractivo de una vaciedad totalmente ordenada.

La verdad de esa contraposición entre arte alegórico y arte simbólico puede mostrarse de modo muy plástico observando los fenómenos más típicos de la mímesis, por ejemplo, la conformación del hombre desnudo y del hombre trágico. Podemos describir con pocas palabras el primer complejo. Ya el *Génesis* contempla pronto el estado de desnudez del hombre como algo de lo cual éste debe avergonzarse: el conocimiento del Bien y del Mal se manifiesta inmediatamente como vergüenza de la desnudez. La antipatía por la desnudez que se registra en todo arte decisivamente influido por la religión es cosa obvia y manifiesta en la historia. Y si echamos una mirada al arte oriental sorprenderemos incluso frecuentemente una eliminación o represión del hombre en general del centro de la representación estética del universo visible; la representación misma gusta de ignorar la estructura fisiológica del hombre, hasta dar en la fantasía mitológica, y combina el cuerpo humano con diversas cabezas, miembros, etc., de animales, o hasta coloca el animal en el centro. El estudio del hombre como objeto del arte es siempre resultado de la lucha de éste por liberarse del dominio de lo religioso.

Este contraste se muestra con la misma evidencia —y con contenido filosófico aún mayor— en la tragedia. Diremos sólo de paso que la génesis de la tragedia coincide frecuentemente con el momento en que el arte se sacude el yugo religioso. Pero la contraposición resulta aún más crasa si la contemplamos desde un punto de vista teorético. Kierkegaard, entre cuyas virtudes intelectuales hay que contar ante todo su capacidad de separar sin reservas las determinaciones que él considera incoherentes o contradictorias, ha contrapuesto una vez la tragedia de Agamenón e Ifigenia al sacrificio puramente religioso de Abraham. El ejemplo está muy bien elegido porque en los dos casos el conflicto que significa el sacrificio de lo humanamente más querido se resuelve por una intervención del poder divino. Pero Kierkegaard acentúa con razón la radical contraposición de los contenidos. También con razón la ve a la vez en el tema de la colisión dada en cada caso y en el comportamiento personal de cada uno de los protagonistas. Y escribe: «El

héroe trágico sigue estando dentro de las fronteras de lo ético». O sea: sus más profundas pasiones personales entran en conflictos con intereses generales determinados: Agamenón tiene que sacrificar su hija por el bien común de los aqueos; lo divino aparece aquí como un poder referido a las relaciones humano-sociales: «El héroe trágico no entra en ninguna relación privada con la divinidad. Lo divino es para él lo ético». La colisión se basa pues en el enfrentamiento hostil de dos poderes o círculos vitales que son, el uno igual que el otro, puramente cismundanos, mundanales. La situación es completamente diversa en el caso de Abraham. Este es grande «por una virtud puramente personal... Abraham no pasa por encima de la ley de conducta general para salvar a un pueblo, ni para afirmar la idea del estado, ni para reconciliar al pueblo con dioses encolerizados». Y al contrastar así el héroe trágico con el hombre religioso, con el «caballero de la fe», Kierkegaard llega a una conclusión que nos interesa mucho en este punto: «el hombre puede llegar a ser héroe trágico por su propia fuerza; no caballero de la fe».[1]

Resumiendo brevemente el contenido de esa clara contraposición llegamos al resultado siguiente: en primer lugar, la tragedia es el choque de dos esferas éticas, y, por tanto, terrenal y cismundana en su entera sustancia; la tragedia muestra, incluso según Kierkegaard como se ha visto antes, la culminación de esa inmanencia humana, su más profunda contradictoriedad interna, la cual, precisamente por eso, es también su culminación inmanente y no remite nunca a nada que la rebase. En segundo lugar, el héroe trágico rebasa, con el mero acto de la colisión puesta, su propia y mera privaticidad personal. En este punto Kierkegaard se encuentra completamente de acuerdo con Hegel (cosa poco frecuente), el cual ha escrito al respecto: «Esta finalidad, la cosa que importa, se encuentra por encima de la dimensión privada del individuo, el cual no aparece más que como órgano y portador vivo».[2] De lo que se sigue necesariamente, como muestra toda la doctrina hegeliana del pathos trágico, que la realización de la colisión trágica intensifica constantemente ese movimiento, la superación de lo meramente privado. Por eso dice acertadamente Kierkegaard: «El

1. KIERKEGAARD, *Furcht und Zittern* [Temor y temblor], *Werke* [Obras], edición alemana, III, págs. 56 s., 63.
2. HEGEL, *Ästhetik* [Estética], *Werke, cit.*, X, III, pág. 484.

héroe trágico sacrifica lo seguro por lo aún más cierto; la mirada del contemplador descansa tranquila en él». En cambio, lo ético y la consiguiente generalización de lo privado del hombre no se presentan siquiera en el «caballero de la fe»; lo que éste lleva a cabo es «una empresa puramente privada. Por eso mientras que el héroe trágico es grande por su virtud ética, Abraham es grande por su virtud puramente personal». Y Kierkegaard explicita por último, también sin compromisos, las consecuencias finales de ese tipo de comportamiento: «Pues la fe es la paradoja por la cual el individuo [el hombre privado, G. L.] se encuentra por encima de lo universal» [de la eticidad cismundana, G. L.] [1]

Todas las paradojas y todas las determinaciones contrastantes aparecen desde luego en el lenguaje de Kierkegaard con su mayor exacerbación. Pero eso no afecta al núcleo del planteamiento, sino que es meramente el aspecto histórico de su aparición. Recuérdese la polémica de Tertuliano contra la catarsis, a la que antes nos hemos referido. Lo común de ella con la actitud de Kierkegaard consiste en que ambos ven con razón en el comportamiento religioso una práctica del individuo privado que, gracias a su fe, entra en relación inmediata con la divinidad trascendente. Por amor de esta única relación importante de la vida del hombre, Tertuliano condena la participación anímica en destinos humanos diversos, y Kierkegaard muestra que esos destinos —incluso en la forma suprema que tienen en la tragedia— son por principio despreciables y nulos ante la relación del hombre con Dios, porque en esta última la personalidad privada y el Dios trascendente se vinculan de modo único e inmediato. Es cierto que la formulación de Kierkegaard es una paradoja premeditada. Pero, por una parte, esa paradoja se mueve totalmente en el marco de la concepción cristiana de la relación del hombre con Dios, y parafrasea meramente la «locura» que, según la Epístola a los Corintios, tiene que ser necesariamente el cristianismo a los ojos del pagano; por otra parte, la violenta exacerbación de la situación se explica completamente por las circunstancias histórico-sociales. Tertuliano escribió en circunstancias en las cuales el orden real de la convivencia humana se encontraba en manos de un estado pagano, de una sociedad pagana, y, por tanto, la moral pública y privada y la cultura entera estaban dirigidas por fuerzas hostiles al cristianismo. Kierkegaard,

1. KIERKEGAARD, *op. cit.*, págs. 57, 56, 62.

por su parte, recoge esta problemática en un período en el cual el mundo social está ya totalmente «desdivinizado», un período en el cual él mismo consideraba con razón blasfematorias las inscripciones cristianas que adornan instituciones ya del todo terrenas y mundanales. Entre los dos pensadores religiosos se extiende la Edad Media, cualitativamente diversa de esas otras dos épocas porque en ella toda la vida mundanal de los hombres parecía articularse en el orden religioso eclesiástico a través de la teología y de la filosofía teológicamente regida.

No tenemos por qué estudiar aquí el modo como se ha producido una tal situación ideológica, la naturaleza de sus contradicciones internas y externas, el constante despliegue de éstas, etc. Lo único interesante para nosotros es que, en el marco dominado por una regulación tan monumental y monolítica de la entera vida terrenal, los compromisos entre la ética cismundana y la fe religiosa dirigida al más allá habían de tomar necesariamente la forma de una subordinación de la primera a la segunda. Con eso no se trasforma esencialmente la relación del hombre con Dios; pero la contraposición no aparece del modo paradójico que toma ya en Tertuliano y aún tiene en Kierkegaard. Mas está presente en latencia, como lo muestra la desaparición «espontánea» de la forma suprema de contradictoriedad interna en la ética terrenal: la tragedia. La poesía de Dante está sin duda llena de tragedias. Pero podría decirse que éstas no consiguen manifestarse sino per nefas. Sólo dentro y después de la crisis del catolicismo que antes hemos descrito vuelve a ser posible la tragedia dentro de su ámbito de influencia ideológica, con plenitud artística formal y abiertamente. La modificación radical de la relación ideológica entre la religión y la sociedad no se manifiesta sólo en la impuesta entrega de la vida mundanal a la actitud trágica del poeta, sino también en el hecho de que puedan surgir tragedias cuyo conflicto fundamental se deba a un comportamiento religioso respecto de la realidad, como *El príncipe constante* de Calderón o *Polyeucte* de Corneille. Es inevitable que el comportamiento religioso como base concreta de una colisión trágica, como portador del pathos trágico, suscite una problemática artística interna de la mayor profundidad. Lessing ha subrayado enérgicamente esa contradicción en las tragedias de Corneille: «¿No está acaso en contradicción su esperanza en un premio de bienaventuranza tras esta vida con la generosidad que deseamos ver en todas las grandes y buenas acciones que se em-

prenden y se realizan en la escena?» [1] Pero, a pesar de tal problemática, hay en esas tragedias, tendencias a colocar la pasión religiosa junto con las otras, terrenales y humanas, tomándolas todas como del mismo rango, lo cual impone momentos de cismundaneidad inmanente a la dialéctica interna de aquel arte. El espíritu de los autos sacramentales de Calderón, el de su contenido y el de su forma, es más ajeno y contrapuesto al del *Príncipe Constante* que el de esta tragedia al de las mundanales.

Así pues, la regulación teológica de la cultura, por un lado, y, por otro, la alegoría como principio de la dación artística de forma coinciden en todas las cuestiones importantes del contenido y de la forma. Hemos indicado varias veces que ya la magia tendía a subordinar todos los detalles de la conformación a los ritos rígidamente prescritos; que este principio se mantuvo vigente mientras alguna casta sacerdotal fue capaz de mantener su poder; que esta concepción de la relación entre una vida pública regulada por la religión y el arte ha tenido su formulación filosófica clásica en los escritos de Platón, etc. La vinculación del arte a la contricción de expresar contenidos trascendentes prescribe pues una regulación externa de la forma: la trasformación de las formas artísticas en lo ritual y ceremonial. (También hemos visto que en ciertas alegorías mundanales, como las cortesanas, se mantiene esa misma estructura, aunque con contenidos más triviales y convencionales.) La diferencia decisiva entre la alegoría y el símbolo se funda en el modo como impone su vigencia la misión social recibida por el arte. Pues no hay duda de que la influenciación recién descrita del arte por la religión y la teología es una forma concreta de la misión social, la cual no se diferencia de otras formas «sino» por una determinación muy superior. Pero esa diferencia constituye la contraposición cualitativa entre la alegoría y el símbolo, pues la referencia rígidamente prescrita de todos los detalles a un contenido trascendente impide tanto el autónomo despliegue de la objetividad que ha de recibir forma, cuanto la adaptación sutil de las formas y los contenidos artísticos a las necesidades sociales concretas, que se encuentran en alteración permanente. La lucha por la liberación del arte no aspira, pues, al vacío ideal de una libertad «absoluta»; no existe socialmente una libertad así ni puede existir; además, ya el mero intento de realizar ese ideal imposible, el in-

1. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie, cit.*, Zweites Stück.

tento de separar totalmente el arte de toda misión social, sería corruptor para un arte auténtico, digno de ese nombre, pues la consecuencia inevitable de esa «independencia absoluta» sería el vaciamiento del contenido y el consiguiente empobrecimiento formal. La lucha liberadora del arte, vista históricamente, es una pugna por conseguir que la misión social que se le dirige se mantenga en el punto central entre la determinación general del contenido y la libre movilidad de la dación de forma, situación gracias a la cual el arte puede cumplir su misión como autoconsciencia de la humanidad. La misión social religioso-teológica es por lo común —desde el punto de vista del arte— sin objeto, abstracta e intensamente hiperdeterminada. Como hemos visto, ese tipo de misión social no concede ningún margen de movimiento para el despliegue vivencial estético de la objetividad artística. Pues su naturaleza se determina precisamente por la función de impedir institucionalmente una interpretación propia de los dogmas religiosos, por no hablar ya de modificación de éstos. Ya con eso, esta misión social, tan influyente en la práctica, se opone por principio a que el arte recoja las trasformaciones de los contenidos y de las formas producidas por la vida. El resultante dominio de la alegoría es por tanto al mismo tiempo un proceso de rígida cristalización de las formas. Con la renuncia a interpretar independientemente los principales fenómenos de la realidad social sobre la base de una misión directamente recibida —y la interpretación de mitos y leyendas por el arte clásico y por cualquier otro es un caso especial de este fenómeno—, el arte renuncia también a la iniciativa de la constante renovación de las formas.

Como siempre en la estética, también aquí la teoría se arrastra cojeando con siglos y hasta milenios de retraso respecto de la práctica. Es claro que desde el principio ha habido una alegorización espontánea de los mitos, tanto en las teologías cuanto en muchas filosofías que se esforzaban por liberarse de la teología. Pero la interpretación alegórica no se convierte en teoría consciente hasta una época en la cual los mitos y sus elaboraciones alegóricas, aunque siguen constituyendo un elemento importante de la cultura viva, se encuentran ya fuera de corrientes espirituales (filosóficas o religiosas) que ejercen una influencia decisiva. Por eso determinadas corrientes espirituales que apuntan en situaciones tales a incorporarse dichos mitos se enfrentan obligatoriamente con la necesidad de someterlos a una interpretación alegórica. Esta in-

terpretación no suele tener en absoluto una intención estética, sino que apunta sobre todo a eliminar de determinados mitos —en la Antigüedad se trató sobre todo de mitos homéricos— lo ideológicamente perjudicial para las nuevas corrientes, con objeto de poner esos mitos tradicionales al servicio del nuevo mundo ideal. Así dice, por ejemplo, Heráclito el estoico acerca de Homero: «Impunemente se acusa y se ataca a Homero por su supuesto desprecio de la religión. Y ciertamente, si lo que dice no tuviera un sentido figurado, entonces habría que reconocer que ha sido muy ligero. Pues sus dos epos abundan en historias blasfemas, llenas de ignorancia antidivina. Y si se piensa que son simplemente narraciones poéticas sin importancia filosófica, sin sentido alegórico en el fondo, entonces es verdad que Homero... ha padecido la vergonzosa debilidad de la maledicencia».[1] El método alegórico no tiene pues aún ninguna tendencia directamente estética, aunque, como tal método, tiene ya en esa época consciencia de sí mismo y de sus medios; en efecto, el mismo estoico citado formula con claridad su definición: «Se llama alegoría la expresión que dice algo distinto de lo que quiere decir».[2] Los filósofos y teólogos de la patrística han recogido ese método en una circunstancia histórica de muy otro sentido. En las violentas discusiones con el gnosticismo y con diversas tendencias paganas y heréticas —discusiones vitales para la constitución del cristianismo—, los primeros representantes de la dogmática cristiana tenían, por una parte, que aferrarse al carácter revelado de la Biblia; pero, por otra parte, muchos de los mitos bíblicos, y hasta de las concepciones explícitas de esos libros sagrados, les perjudicaban en el intento de refutar las concepciones heréticas y de sistematizar los propios dogmas. Partiendo de esas necesidades se vuelve a desarrollar un método de interpretación alegórica, también esta vez basado ante todo en el edificio de un sistema intelectual unitario, y no primariamente orientado a lo estético, aunque sin duda llamado a influir con intensidad, directa o indirectamente, en la práctica artística del primer cristianismo. Así leemos en Clemente de Alejandría: «Todos los teólogos griegos y no griegos han comunicado la esencia de las cosas ocultamente, y la verdad en enigmas y símbolos, alegorías y metáforas».

1. Apud NESTLE, *Nachsokratiker, cit.*, II, pág. 151.
2. Apud H. y M. SIMON, *Die alte Stoa und ihr Naturbegriff* [El estoicismo antiguo y su concepto de naturaleza], Berlín 1956, pág. 114.

Y Orígenes, en una notable analogía metodológica con el estoico antes citado, habla incluso de una discrepancia violenta entre el sentido inmediato de los mitos bíblicos y la verdadera significación religiosa de los mismos: «Si uno pretende pegarse a la letra y entender literalmente las palabras de la Sagrada Escritura, se ve obligado a confesar y decir avergonzado que Dios ha promulgado leyes comparadas con las cuales las de los pueblos paganos, los romanos o los atenienses, por ejemplo, dan una impresión de mayor grandeza y racionalidad».[1] El método así construido de producción analógica de alegorías no se limita, desde luego, al período patrístico. Cada vez que resultaba necesario inferir del texto bíblico consecuencias que él no contenía ni podía contener, había que empuñar de nuevo el método alegórico: así ha hecho Joaquín de Fiore para deducir de la Biblia su revolucionario Tercer Reino.

Es evidente que todas esas consideraciones son de carácter teológico, no estético; precisamente por eso, sólo interesa en ellas el sentido trascendente, y al acentuar esa trascendencia se usan —simultáneamente muchas veces— la alegoría y el símbolo como medios expresivos. En el ulterior desarrollo de la doctrina de la alegoría por el llamado Dionisio Areopagita —un desarrollo de influencia capital para toda la historia posterior—, se utiliza una terminología unitaria y se concreta además más rotundamente la relación interna entre la consideración estética, icónica, de la realidad y la verdadera captación de su esencia trascendente; ese procedimiento tiene la finalidad de determinar más precisamente la naturaleza de la alegoría. El Pseudodionisio piensa que la forma apariencial sensible en la cual y con la cual se nos hace perceptible lo alegóricamente representado se debe a la consideración del Creador ante la limitación de nuestra capacidad intelectual. Es una «opinión blasfema» creer que los símbolos con los que la Sagrada Escritura reviste sus revelaciones —«en sagrada escultura y con la rica plétora de colores de los símbolos significativos»— son idénticos con la realidad celestial. «Ciertamente la Revelación se ha servido de formas poéticas sagradas para que aparezcan ante nosotros espíritus sin forma, porque, como he dicho, fue considerada con nuestra capacidad de conocer. Pero sólo curó de elevarnos de un modo que correspondiera a nuestra naturaleza, y adaptó la enseñanza sagra-

1. Apud HUGO BALL, *Byzantinisches Christentum* [Cristianismo bizantino], Zürich-Köln 1958, págs. 69 s.

da anagógicamente a nuestras capacidades.» Tampoco hay que olvidar que no puede haber parecido alguno entre esas reproducciones y su modelo. El Pseudodionisio se mueve sobre la base de la teología negativa, según la cual todos los enunciados positivos —y, por tanto, determinadores— acerca de la divinidad tienen que ser necesariamente falsos. Por eso «la Revelación parece acaso acercarse más al reino de lo inasible mediante imágenes sin parecido con la oscuridad de las cosas indecibles». Esta fundamentación teorética de la alegoría según el principio de la desemejanza de las imágenes no es sólo una consecuencia coherentemente inferida de la teología negativa, sino que, además, determina con precisión la relación entre la alegoría y el arte que da forma a la realidad, el arte simbólico. El auténtico simbolismo suscita en efecto un peligro para el Pseudodionisio: que «ante imágenes más nobles muchos podrían errar y contentar con ellas... Para preservar de tal error, dentro de lo posible, también a aquellos que no consiguen imaginar nada más alto que la belleza externa de la apariencia, la Sabiduría que siempre nos lleva hacia lo altísimo, la sabiduría del sagrado Autor, se ha humillado hasta el punto de elegir santamente en la Escritura revelada comparaciones sin ningún parecido, y hasta inadecuadas. La Sabiduría no tolera, pues, que nuestra parte sensual se detenga ante ellas y descanse en ellas. Sino que aguijonea lo superior del alma, la estimula por la forma impropia de esas imágenes...» La falta de parecido postulada por el Pseudodionisio le lleva a afirmar que también lo más bajo puede aludir alegóricamente a lo más alto, pues incluso la materia está de algún modo en relación con Dios, y, por otra parte, la relación con lo divino queda tan inadecuadamente expresada por el fenómeno terrenal más alto y hermoso como por el más bajo: «Por medio de esas imágenes podemos alzarnos hasta las no-imágenes inmateriales, siempre que las semejanzas no se entiendan en el sentido terrenal de semejanza».[1] Esas ideas fijan desde el punto de vista de la teología las relaciones entre la imagen y la realidad que caracterizan el lugar de la alegoría en la vida religiosa.

Ya en otros contextos hemos estudiado la categoría de la analogía, y hemos podido comprobar que, siendo una de las formas

1. DIONYSIUS AREOPAGITA, *Die Hierarchie der Engel und der Kirche* [Jerarquía de los ángeles y de la Iglesia], trad. alemana, München-Planegg 1955, páginas 102-107.

originarias del pensamiento, estaba llamada a desempeñar un papel importante en la práctica y en el pensamiento de la cotidianidad. Los límites y la problemática de su aplicación en el reflejo científico de la realidad son cuestiones que quedan fuera del ámbito de nuestras consideraciones. Por eso nos limitaremos a recordar que la sensibilidad y el pensamiento analógicos tienen un papel de suma importancia en la génesis y el despliegue de la imaginería poética. Y a subrayar el motivo, filosóficamente decisivo, de que esos actos de analogía sensible e intelectual tienen, y por fuerza han de conservar siempre, un carácter resueltamente antropomorfizador; su objeto queda siempre referido al sujeto humano, y la función de la imagen, de la comparación, etc., consiste en descubrir y manifestar constantemente rasgos nuevos en su relación con el sujeto (que puede ser también un sujeto general, social). Sin duda pueden aparecer también nuevas propiedades de los objetos; pero éstas no pasarán de ser subproductos, algo accesorio, algo muerto, si la referencia al sujeto no se impone —inmediata o mediatamente— en la posición icónica del sujeto. Es claro que este problema no aparece propia y plenamente más que en la poesía, y también lo es, por ejemplo, que la música, a consecuencia de su dúplice modo de reflejo y a causa de la consiguiente objetividad indeterminada del mundo externo, no conoce procedimiento alegórico alguno; y también, por último, que la evolución de las artes figurativas discurre necesariamente en el sentido de ir extirpando del reflejo del mundo visible todo lo meramente analógico. Por eso la alegoría tiene, como principio estético conformador, una gran influencia en la poesía y en las artes plásticas, influencia cuya orientación y naturaleza hemos estudiado ya a grandes rasgos.

Pero en el pensamiento del Pseudodionisio la alegoría, nacida del procedimiento analógico, presenta un matiz especial. Pues mientras que la analogía más común o normal parte de un parecido —a menudo superficial— para hincharlo como si fuera una conexión esencial, el fundamento «ontológico» de la analogía y la alegoría es, para la teología negativa, precisamente la estricta desemejanza (como hemos visto). Aquí se manifiesta de nuevo el carácter híbrido del modo teológico de acuñar conceptos: ese tipo de pensamiento o conceptuación parte de presupuestos antropomorfizadores y construye sobre ellos su entero edificio utilizando además métodos no menos antropomórficos; pero luego salta a una desantropomorfización —ficticia, desde luego, y exagera— porque ha de trasponer

lo antropomórficamente fundado a una esfera que constituye un más allá absoluto no sólo respecto de las emociones y los sentidos, sino incluso respecto de las supremas ideas humanas. No es cosa de este lugar el considerar todo eso desde el punto de vista de una crítica científica, ni tampoco analizar la necesidad metodológica que tiene la teología de apoyarse constantemente en la analogía, y sobre todo en los puntos decisivos. Es, por ejemplo, muy característico que Karl Barth, que durante tanto tiempo ahondó el abismo entre Dios y el hombre, esté ahora autocriticando su anterior pensamiento y volviendo a la analogía en la concepción de Dios.[1] Desde el punto de vista de nuestra problemática, es claro que un arte obediente a preceptos de esa naturaleza se encuentra entregado a una arbitrariedad sin trabas. No se trata aún, ciertamente, de una entrega a asociaciones sin regla en un flujo que disuelve toda objetividad, sino de un decreto trascendente, revelado, teológicamente entendido. Toda tendencia artística alegórica se encuentra constantemente ante la tentación de poner, en lugar de objetos internamente eficaces, signos convencionales: esa tendencia queda aquí consagrada teoréticamente.

Cuanto más convencionales son los signos generales, tanto más adecuados parecen para atribuir a la analogía una completa desemejanza. El Pseudodionisio ofrece abundantemente ejemplos de preceptos así, por ejemplo para la configuración icónica de los ángeles. Y como la tarea de la representación visual no consiste aquí en fijar con su objetividad la atención del contemplador, sino, por el contrario, en darle un estímulo para que se sumerja de cabeza en el océano informe de la trascendencia, y como el vehículo de ese ascenso es precisamente la desemejanza sensible e intelectual, hasta el principio decorativo se rebaja para este tipo de alegorías a la condición de momento meramente accesorio. Aunque la visualidad de estas alegorías se encuentre fuera de toda la esfera estética, ellas mismas pueden ser perfectas desde el punto de vista de dichos principios teológicos.

No es tarea nuestra describir la interacción de las circunstancias que determinan en el arte europeo oriental la oscilación pendular histórica entre aquellos extremos. En la Europa occidental la evolución del arte procede por vías de menor radicalismo. La teología y la filosofía medievales de Occidente no se encuentran, por

1. K. BARTH, *Die Menschlichkeit Gottes, cit.*, págs. 9, 16.

lo que hace a la línea capital de su evolución, en el campo de la teología negativa. Por eso el principio de desemejanza no suele cobrar en Occidente la formulación radical que tiene en la obra del Pseudodionisio. Es característico que Joaquín de Fiore, tan audaz en el uso de la alegoría analógica, se contente con describir la alegoría como «el parecido de cada cosa pequeña con la más grande».[1] La arquitectura sistemática de aquella Iglesia victoriosa que domina toda la cultura diferencia más tajantemente que la patrística y menos radicalmente que el Pseudodionisio. Así, por ejemplo, ya Ricardo de San Víctor distingue entre alegoría y símbolo. La primera tiene, en lo que se refiere a los misterios reales, carácter de autoridad (o sea, eclesiástico-teológico), mientras que el símbolo es cosa de la intuición personal, es de naturaleza «filosófica». Aunque esas consideraciones del victorino no estén primariamente al servicio de la aclaración de problemas estéticos, tienen importante relación con ellos. Sobre todo porque a propósito de esas distinciones lo que más importaba a los pensadores escolásticos era la relación —religiosamente determinada— con la realidad, la relación del mundo terrenal con el más allá, el modo como el hombre es capaz de captar esa relación y comunicar lo captado. Por eso es sumamente importante para la esencia de la alegoría —o para su interpretación— el que la escolástica haya visto en ella una refiguración de la realidad suprema, un descubrimiento alusivo del modo como se relacionan la realidad terrenal y la trascendente, y el modo como en aquella puede aflorar al menos una premonición de ésta. (El Arca de Noé, por ejemplo, como alegoría de la Iglesia salvadora.) Por eso, y aunque de formas muy diversas, los principales escolásticos separan cuidadosamente la alegoría de las demás formas de discurso impropio o metafórico. Tomás de Aquino, por ejemplo, limita la alegoría a la correspondencia con la realidad, y cuando se trata de meras palabras que suscitan ambigüedad habla de parabolismos.[2]

En todas esas concepciones se trasparenta de un modo u otro el reflejo teorético de la permanente guerrilla entre la religión y el arte, la lucha cuyos rasgos más generales hemos descrito ya. Luego de la crisis de los iconoclastas, el arte queda en el Oriente

1. JOACHIM VON FIORE, *Das Reich des Heiligen Geistes* [Gioacchino de Fiore, El Reino del Espíritu Santo], ed. alemana, München-Planegg 1955, pág. 80.
2. E. DE BRUYNE, *L'estètique au Moyen Âge*, *cit.*, págs. 93-99.

cristiano sometido rígida e inequívocamente a la teología; la alegoría domina casi sin rivales la entera práctica artística. En cambio, las diferenciaciones que se producen en el Oeste —y que no hemos podido sino indicar muy lacónicamente— muestran con claridad que, aunque sin duda la Iglesia y la teología conciben igualmente la alegoría como el único modo auténtico de expresión, el único realmente justificado para captar las cosas divinas, sin embargo, se han visto obligadas en la práctica a concertar constantemente compromisos. Esos compromisos no consisten sólo en la admisión de un arte laico dentro de ciertos límites, sino que tienen lugar también en el campo del arte religioso mismo. Pues para cumplir la misión que le ha confiado el papa Gregorio Magno, la realización artística tiene que conceder también cierto margen a esa otra misión social que —aunque sin formular durante mucho tiempo— alienta en los hombres para cuya conversión se produce ese arte. Según la situación del arte en cuanto a decisión y fuerza, según las capacidades y las tendencias de los diversos artistas, etc., la balanza oscila en esa pugna entre la alegoría y el símbolo. Recordemos, por ejemplo, la intensa recaída en cuanto a «realización» sensible de las imágenes y el paralelo incremente de la importancia de la alegoría en la temática y en la concepción de la misma a raíz de la gran ruptura arriesgada por Giotto; los frescos de la capilla española de Santa María Novella de Florencia pueden ilustrar muy bien este incidente.

En cuanto al otro extremo de la oscilación pendular, Dante es el ejemplo más característico, junto con los grandes pintores y escultores ya aludidos. Desde luego que no podemos pretender aquí un estudio de las contradicciones manifiestas en la obra de Dante, mucho más complicadas que en las artes plásticas, ni de la contradictoriedad interna de una forma externa teológicamente determinada y la humanidad cismundana del contenido, así como la conformación artística propiamente dicha. Nos limitaremos a recordar algunas reflexiones de Erich Auerbach (escogiendo a este autor precisamente porque su concepción básica de la poesía, así como su método de análisis, se encuentran en abierta contraposición con los nuestros. Por eso su testimonio acerca de la situación cuya existencia afirmamos no resultará sospechosa). Escribe Auerbach: «Hay que admirar a Farinata y llorar con Cavalcante; lo que realmente nos mueve no es que Dios los haya condenado, sino que el uno se mantenga firme y que el otro llore tan convincentemente

al hijo y la dulce luz; su espantosa situación de condenados no es más que un expediente para intensificar el efecto de esas mociones puramente terrenales... Lo mismo puede decirse incluso de los escogidos que se encuentran en el purgatorio y en el paraíso... hasta el apóstol Pedro, y muchos otros personajes análogos, nos despliegan un mundo de vida terrenal e histórica, de hazañas terrenas, de esfuerzos, sentimientos y pasiones de esta tierra, que el escenario terreno mismo sería apenas capaz de ofrecer con tanta intensidad. Sin duda está todo eso firmemente inserto en el orden divino, y cierto que un gran poeta cristiano tiene derecho a mantener la humanidad terrenal en el más allá, a conservar en él la figura y a consumarlo todo según sus fuerzas. Pero el gran arte de Dante lleva esto tan lejos que el efecto se trasfiere a lo terreno, la figura, en su plenitud, solicita demasiado al oyente, y el más allá se convierte en teatro del hombre y de sus pasiones... Y en esta intervención inmediata y admirada en las cosas humanas la indestructibilidad del hombre entero, histórico e individual, basada en el orden divino, se vuelve *contra* este orden mismo, lo pone a su servicio y lo oscurece: la imagen del hombre se pone delante de la de Dios. La obra de Dante ha realizado la esencia cristiana figural del hombre y la ha destruido en la realización misma...»[1] Si se suma este fundado juicio a la colérica explosión de Léon Bloy contra la *Divina Comedia* (hemos citado antes algunas líneas), no hace falta comentario ninguno para estimar esa situación. Pero además, esos datos sirven también para entender el carácter único del poema dantesco. En él se tiene el «milagro» de la unidad entre el contenido y la forma. La forma poética de la obra de Dante le ha producido, en efecto, una situación en la cual el poeta ha podido desplegar lo humano y cismundano de sus caracteres o personajes sin tener que romper abiertamente con la alegoría teológicamente prescrita. Así pues, la situación que permite la elevación a forma del contenido de pensamiento tiene —mutatis mutandis— una cierta semejanza con la de Giotto. En un mundo así, habría sido imposible *a limine* un drama del tipo shakespeariano, y hasta del calderoniano.

Hemos descrito las principales etapas de la pugna que comentamos —polemizando al mismo tiempo con deformadoras opiniones recientes— hasta llegar a los efectos de la gran crisis de la

1. E. AUERBACH, *Mimesis*, Bern 1946, págs. 194-196.

Reforma y la Contrarreforma, y aunque haya sido atendiendo sólo a sus rasgos de principio más importantes. Al hacerlo hemos podido comprobar que esa lucha ha producido el nacimiento del realismo moderno, la liberación del arte respecto de la fécula religiosa. Todo eso podría dar la impresión de que la lucha liberadora del arte sea ya cosa conclusa, hecho de la historia, no problema del presente. Pero esa idea sería profundamente errónea; no sólo pasaría por alto el renacimiento —por escindido que fuera— del arte religioso en el romanticismo, sino que, además y sobre todo, ignoraría una cuestión importante y actual, a saber: que, como mostraremos, el más reciente arte de vanguardia ha nacido esencialmente a propósito de necesidades religiosas. Es claro que ese arte tiene muy poco o nada que ver con la religión en el sentido de las corrientes consideradas hasta este momento. Sólo una minoría de artistas importantes presentan una vinculación religiosa en sentido tradicional, y aun menos puede hablarse hoy de sometimiento del contenido artístico, de la finalidad artística, al sistema de dogmas de una iglesia determinada. El arte de vanguardia es más bien expresión artística de un individualismo anarquista y nihilista. Pero esos síntomas, que no carecen de importancia ni son tampoco meramente superficiales, no deben escondernos el hecho básico de que las vivencias subyacentes a la mayoría de los grandes y característicos productos del arte de vanguardia proceden de necesidades religiosas, por lo que también su configuración formal está determinada por el contenido de dichas vivencias. En las secciones siguientes estudiaremos con detalle el problema decisivo en este contexto, el problema de la naturaleza de las actuales necesidades religiosas. Aquí, y como introducción al problema propiamente dicho, hay que poner de manifiesto el espíritu de la alegoría en el vanguardismo moderno, tal como inequívocamente aparece en la práctica y en la teoría de éste.

No es casual el que desde hace ya decenios se apele al parentesco esencial entre el barroco y el romanticismo, por una parte, y los fundamentos últimos, por otra, de las ideologías y las artes modernas vigentes en cada momento: por este rodeo se trataba de conocerlas y reconocerlas como herederas y continuadoras de aquella gran crisis de la Edad Moderna, poniendo así de manifiesto su carácter de representantes de una profunda crisis actual. Walter Benjamin ha sido el teórico más importante y más original de esas concepciones. En su estudio acerca del teatro barroco alemán

presenta una teoría de la alegoría muy enérgicamente pensada hasta el final, viendo en la alegoría el estilo específico realmente adecuado a la sensibilidad, el pensamiento y la vivencia modernos; es verdad que él mismo no lo proclama explícitamente así; su texto, por el contrario, se atiene con bastante constricción al tema histórico elegido. Pero el espíritu de conjunto de su trabajo rebasa ampliamente ese estrecho marco. Benjamin interpreta el barroco (y el romanticismo) partiendo de las necesidades de concepción del mundo y artísticas de nuestro presente; la elección de su propio tema es especialmente afortunada en atención a esa finalidad, porque los momentos críticos del barroco se revelan con inequívoca y penetrante claridad en las condiciones específicas de la Alemania de la época: a consecuencia de la recaída de Alemania en la condición temporal de mero objeto de la historia universal, y por el consiguiente y desesperado provincianismo, vuelto hacia su interioridad, las tendencias realistas del período, a las que antes hemos aludido, no han podido expresarse en Alemania sino muy débilmente, o sólo en algunos casos excepcionales, como la obra de Grimelshausen. Por eso Benjamin está muy acertado al hacer precisamente de esa época y en suelo alemán —y aún más precisamente en el campo del drama— el objeto de sus investigaciones: el análisis histórico puede plantear así plásticamente el problema propiamente teorético que le interesa sin necesidad de violentar o deformar los hechos, como tantas veces ocurre hoy en exposiciones históricas generales.

Pero antes de atender a esa iluminación espiritual del barroco desde el punto de vista de nuestra actual problemática artística será útil echar un vistazo al modo como la estética romántica ha concebido la contraposición de alegoría y símbolo, para poder apreciar claramente que su comportamiento ante esta cuestión es menos resuelto que en la crisis que la precedió y en la subsiguiente a ella. Las causas de esa posición intermedia son numerosas. Hay, ante todo, la influencia de la poderosa personalidad de Goethe, con su clara comprensión de esta situación problemática que él también, como hemos visto, considera decisiva para el destino del arte. Esa influencia aumenta además por las intensas tendencias al realismo artístico, presentes ya en la obra de Goethe y no sólo en la suya. A ello se añade que el propio romanticismo se ha considerado como un estadio de transición entre dos crisis, lo cual, por una parte, dio lugar a visiones concretas, aunque discutibles, del carácter his-

tórico del problema, y, por otra, a una cierta trivialización de la problemática interna contenida en la positividad de lo alegórico. La estética de Schelling organiza su filosofía histórica del arte según el principio de que la Antigüedad es un período del simbolismo, y el cristianismo el período de la alegoría.[1] La primera afirmación se basa en la tradición Winckelmann-Lessing-Goethe, y la segunda quiere ser una fundamentación histórica de lo específicamente romántico. La ambigüedad y la vaguedad de esa construcción no se deben tanto a la falta de conocimiento histórico precisos de la era cristiana cuanto al hecho de que la perspectiva de Schelling es demasiado monolíticamente romántica. Por eso no hay rastro en su tratamiento de la pugna entre imaginería simbólica e imaginería alegórica que conocemos ya; Schelling interpreta como alegóricos incluso autores y obras en los cuales es inequívoco el predominio del simbolismo realista. Solger recoge de Schelling la citada contraposición, con la única diferencia de que en su obra el contraste estético se explicita aún más tajantemente.[2] Pero los verdaderos teóricos de las tendencias críticas de lo alegórico en el romanticismo son Friedrich Schlegel y Novalis. La visión y la propagación de la crisis, y de la alegoría como medio expresivo de la misma, está en íntimo contacto con las correspondientes filosofías de la historia. Pero mientras que el aspecto histórico-filosófico y objetivador permite —sobre todo en la obra de Schelling— una cierta serenidad en el tratamiento de la problemática, Friedrich Schlegel arranca en cambio de otro aspecto: aquel por el cual la pérdida de la mitología como fundamento de la cultura, del arte ante todo, se entiende como momento de crisis, pero de tal modo que parece al mismo tiempo subsistir para su presente la posibilidad o la esperanza de evitar el callejón sin salida de una crisis profunda por el procedimiento de crear una nueva mitología. Como para Schlegel toda mitología no es sino «una expresión jeroglífica de la naturaleza circundante», trasfigurada por la fantasía y el amor, no puede sorprender la conclusión a la que llega: «toda belleza es alegoría. Pues que es indecible, no se puede decir lo supremo sino alegóricamente». De ello resulta un dominio universal de la alegoría en todos los campos de la actividad humana; hasta el lenguaje es en su

1. SCHELLING, *Werke, cit.*, I, V, pág. 452.
2. SOLGER, *Erwin*, Berlín 1815, págs. 41-59.

sentido originario «idéntico con la alegoría».[1] Se aprecia claramente que en esas consideraciones la alegoría pierde crecientemente su vieja naturaleza vinculada a la religión cristiana, determinada con precisión y hasta teológicamente prescrita, y que desarrolla en sí afinidad con una anarquía de la fantasía que es específicamente moderna, y con una descomposición formal que es también disolución de la objetividad. Novalis ha dado resuelta expresión a esas tendencias: «Narraciones sin conexión, pero con asociación, como los sueños. Poesías, sólo que suenen bien y abunden en palabras hermosas, pero también sin sentido ni conexión —a lo sumo, algunas estrofas comprensibles— como fragmentos de las cosas más diversas. La poesía verdadera no puede tener, a lo sumo, sino un sentido alegórico en su conjunto, y un efecto indirecto, como la música, etc.»[2]

Frente a esas concepciones oscuras, frecuentemente oscilantes, autocontradictorias, que son propias del romanticismo, la imagen de la tragedia barroca alemana trazada por Benjamin muestra una imponente coherencia interna y conclusa. No podemos entrar aquí en su polémica, a menudo aguda, con Goethe, ni en sus luminosas exposiciones de detalle. Baste con subrayar, ante todo, que su interpretación del barroco no se contenta con un contraste con el clasicismo, ni menos se queda, como actuales eclécticos, con la tesis del manierismo y el clasicismo como corrientes coordinadas, complementarias y mutuamente correctivas; sino que Benjamin parte con claridad casi brutal al desenmascaramiento del principio artístico general: «En el campo de la intuición alegórica la imagen es fragmento, runa arcaica. Se disipa su hermosura simbólica, porque cae sobre ella la luz del saber de Dios. Desaparece la falsa apariencia de totalidad. Pues el eidos se apaga, se consume la parábola, se reseca en ella el cosmos... Una profunda premonición de la problemática del arte... aparece como contragolpe a su autocracia renacentista».[3] Pero según la consecuente concepción de Benjamin, la problemática del arte es la del mundo mismo, la del mundo de los hombres, la de la historia, la de la sociedad, o su decadencia hecha visible, resumida en la iconicidad alegórica: en la alegoría «salta a la vista del contemplador la facies hipocrática

1. FRIEDRICH SCHLEGEL, *Prosaische Jugendschriften* [Prosas juveniles], Wien 1908, II, págs. 361, 364, 382.
2. NOVALIS, *Werke* [Obras], Jena 1923, II, pág. 308.
3. W. BENJAMIN, *Schriften* [Escritos], Frankfurt/Main 1955, I, pág. 300.

de la historia como rígido paisaje originario». La historia no aparece ya «como proceso de una vida eterna, sino como la marcha de una indetenible decadencia». Pero «con eso la alegoría se declara más allá de la belleza. Las alegorías son en el reino de las ideas lo que las ruinas en el de las cosas».[1] Benjamin ve pues con toda claridad que la contraposición entre alegoría y símbolo, por decisiva que sea para la más profunda naturaleza estética de toda conformación artística, no puede ser en última instancia un producto —espontáneo o consciente— de la positividad estética misma, sino que ha de alimentarse de fuentes más radicales: del comportamiento del hombre con la realidad en la que vive, en la que despliega sus actividades o se ve inhibido en dicho despliegue. No hace falta discusión detallada para comprender que, con esas consideraciones Benjamin está recogiendo y elaborando aquel problema de la actitud mental contemporánea para con el arte que había empezado a formular, dos decenios antes, Wilhelm Worringer en su libro *Abstracción y empatía.* Benjamin, que recoge el problema con mayor profundidad, es en el análisis estético más radical y más diferenciado que su predecesor, y más concreto y sensible en la organización histórica de las formas artísticas estructurales descubiertas. La bipartición de los productos artísticos que, como hemos visto, ha tenido su primera formulación, sumamente abstracta, en la filosofía histórica romántica del arte, se aclara y condensa en el pensamiento de Benjamin en una descripción y una interpretación, bien fundadas históricamente, de la crisis contemporánea de la concepción del mundo y del arte. Benjamin no necesita ya —como necesitó Worringer—, o no necesita aún —como posteriores intérpretes del arte moderno, proyectar en la prehistoria las bases intelectuales y anímicas de este arte para poner estética y filosóficamente de manifiesto la escisión entre la alegoría y el símbolo. Es verdad que también en la obra de Benjamin el fundamento profundo histórico-social queda muy en último plano de la consideración, y en una generalidad muy pálida; pero eso no disminuye esencialmente sus méritos.

El análisis de Benjamin parte pues de la diversidad fundamental de los modos de comportamiento humanos ante la realidad en la representación alegórica y en la simbólica. Al someter a aguda crítica las oscuridades de los pensadores románticos a propósito de

1. *Ibid.*, págs. 289 s., 301.

esta cuestión, Benjamin llama la atención sobre el hecho de que la consideración alegórica se basa en última instancia en una perturbación que descompone el comportamiento antropomorfizador con el mundo, el fundamento del reflejo estético. Pero como en este reflejo tiene lugar el esfuerzo de la relación del género humano con su campo de actividad en la naturaleza y la sociedad por conseguir autoconsciencia, es claro que la orientación a la alegoría tiene que arruinar la omnilateral humanidad, siempre y en todas partes presente de modo implícito en el reflejo estético. Aun sin generalizar la cuestión hasta este punto, Benjamin habla muy resueltamente al respecto: «Ni tampoco es aquí en absoluto evidente que en el primado de lo cósico sobre lo personal, del fragmento sobre lo total, la alegoría se contraponga al símbolo polarmente, y, por tanto, con la misma fuerza. La personificación alegórica ha disimulado siempre que su misión no era personalizar algo cósico, sino más bien dar a lo cósico una forma más imponente, armándolo como persona».[1] En este texto se reconocen clara y agudamente los rasgos más importantes del fenómeno. Pero lo único que interesa a Benjamin en el contexto es mostrar la equiparabilidad estética (o incluso trascendente a la estética) de la alegoría; por ello no pasa de la mera descripción, aunque sin duda generalizada conceptualmente. No se interesa, en cambio, por el hecho de que esa tendencia a hacer que lo cósico sea imponente es lo mismo que una fetichización de las cosas, mientras que el reflejo antropomorfizador, al llevar hasta el final una tendencia desfetichizadora, arrastra en sí la posibilidad de un adecuado conocimiento de las cosas como mediadoras de las relaciones humanas. Benjamin no plantea siquiera esta cuestión; en cambio, en los textos de los posteriores teóricos y en los posteriores manifiestos del arte de vanguardia —unos y otros mucho menos críticos que él—, la expresión «fetiche» aparece ya con frecuencia; en un sentido «primigenio» (naturalmente), como expresión de una actitud «mágica» auténticamente primitiva ante las cosas. Es obvio que ni esa teoría ni esa práctica notan que sólo en su imaginación están retrotrayéndose a una vieja cultura mágica, mientras que en realidad están colaborando acríticamente en la fetichización capitalista de las relaciones humanas con las cosas. Y la situación no se altera en nada por el hecho de que muchas veces se utilice en vez de la palabra «fetiche» la voz «em-

1. *Ibid.*, pág. 311.

blema», con su significación tardíamente configurada. En los contextos alegóricos el emblema no expresa tampoco más que una fetichización acríticamente aceptada.

Con razón ve Benjamin en el barroco la vinculación inseparable de convención y religiosidad. Ambas juntas y en su colaboración producen una atmósfera en la cual la alegoría mina toda objetividad real por los dos lados. Acabamos de ver que la fetichización es una hinchazón de las cosas. Pero Benjamin ha observado acertadamente que con ello se pone simultánea y continuamente en acción otro contrapuesto a ése: «Cada persona, cada cosa, cada relación puede significar cualquier otra cosa. Esta posibilidad pronuncia una sentencia aniquiladora, pero justa, sobre el mundo profano: éste queda caracterizado como un mundo en el cual no hay mucha exigencia en el detalle».[1] Este es el mundo religioso de la privaticidad singular despreciada, pero preservada al mismo tiempo en esa humillación. Una cosa no fetichizada se compone necesariamente de sus cualidades, de sus detalles; la coseidad no fetichizada es de modo inmediato el mero ser-así de determinada singularidad. Si se trata de rebasar ésta, tiene que profundizarse cada vez más la relación interna entre la apariencia y la esencia, entre el detalle y el conjunto objetivo: pues sólo si el detalle tiene carácter sintómatico, que aluda a una esencia, que revele una esencialidad, el objeto, como objeto racionalmente organizado, como totalidad del detalle en relaciones racionales, se alza a lo particular, a lo típico. La plena nulidad del detalle, acertadamente vista por Benjamin, y, con ella, la de la objetividad concreta en la alegoría, es aparentemente una aniquilación mucho más radical de toda privaticidad singular. Pero sólo aparentemente; por su esencia, una aniquilación así contiene siempre al mismo tiempo una eternización; las cosas y los detalles intercambiables no se superan por ese acto sino en su concreto ser-así, y el acto de superación se refiere sólo a su cualidad de cada caso singular y pone en su lugar algo que, por su estructura interna, es exactamente del mismo valor. De modo que al sustituirse siempre y sólo una privaticidad por otra, esta superación de la privaticidad es lo mismo que su total reproducción. Esta situación se mantiene así en toda concepción o representación alegórica, y no está en contradicción alguna con la naturaleza religiosamente fundada de dichos procedimientos. Pero en el barroco mismo y

1. *Ibid.*, pág. 298.

especialmente en su interpretación por Benjamin aparece un motivo nuevo —aunque sin modificar decisivamente el carácter básico religioso— en la medida en que la trascendencia a la luz de la cual discurre el proceso representado no tiene ya contenido religioso concreto, sino que es la Nada misma. Escribe Benjamin: «La alegoría sale vacía. El mal en sí que ella albergaba como profundidad permanente existe sólo en ella, es pura y exclusivamente alegoría, significa cosa diversa de la que es. Y significa precisamente el No-ser de lo que representa. Y Benjamin ve con el mismo acierto que en eso se expresa la esencia teológica de lo subjetivo».[1] La receptividad corresponde exactamente a esa subjetividad que en el proceso creador se ha hecho excesiva hasta llegar a la autoaniquilación. También en este punto dice Benjamin lo esencial con despiadado amor a la verdad: «Pues la alegoría es el único y tremendo "divertissement" que se permite el melancólico».[2] Benjamin es un estilista demasiado cuidadoso para que sea lícito no tomar la irónica nominación de «divertissement» literalmente y con todos sus matices peyorativos. Con la seriedad del mundo de los objetos tiene que hundirse también la del mundo del sujeto.

Como hemos dicho ya, el ensayo de Benjamin está formalmente escrito como investigación puramente histórico-filosófica. Pero el contenido de sus resultados no es lo único que alude inequívocamente al arte moderno; conservamos de Benjamin otros diversos ensayos sobre concepciones modernas del arte en los cuales tienen su verdadera patria intelectual los resultados conseguidos acerca de la representación alegórica; baste aludir a las observaciones de Benjamin acerca de la alegoría en la poesía de Baudelaire. Junto con las ideas de Worringer (y de las fuentes de éste, principalmente Riegl, etc.), esta teoría se convierte en fundamento de la catalogación conceptual del arte de vanguardia. Para nuestros fines basta con esa simple afirmación. Los autores más recientes están muy por debajo de Benjamin en cuanto a nivel intelectual y moral, ante todo por el hecho de que no infieren nunca sin contemplaciones todas las consecuencias ni colocan en el centro de la cuestión la naturaleza antiestética de la alegoría, sino que concluyen compromisos eclécticos con el pasado —reduciendo la

1. *Ibid.*, pág. 358.
2. *Ibid.*, pág. 310.

contraposición de principio entre la alegoría y el símbolo a una mera cuestión histórica de estilística—, o bien silencian la existencia de contracorrientes realistas tanto en el pasado cuanto en el presente y hasta las deforman hermenéuticamente para hacer de ellas vanguardismo. A pesar de ello, y como es natural, es también posible encontrar en estudios contemporáneos de arte modernos afirmaciones capaces de completar con algunos rasgos la imagen esbozada hasta ahora, sobre todo cuando no nos interesa la estimación de determinados productos del arte, sino exclusivamente las determinaciones de las principales tendencias de esas corrientes artísticas. En este contexto nos parece interesante el que Hugo Friedrich, en su exposición de la lírica moderna, parta del carácter de orientación trascendente de ésta y lo llame, en el caso de Rimbaud, «trascendencia vacía», lo cual concuerda exactamente con la afirmación de Benjamin según la cual la Nada es el objeto de la alegoría contemporánea. Friedrich describe del modo siguiente la situación: «Lo "desconocido" es también en Rimbaud un polo afectivo sin contenido».[1] El mismo hecho encontramos en los análisis de Hocke sobre Mallarmé: «Se trata de proyectos de una "gran obra" llamada primero *Le Livre*, que expone "la estrecha relación de la poesía con el universo"... La obra tiene que contener "brillantes alegorías" de lo absoluto, aunque ese absoluto no haya de ser "nada". Mallarmé compara ese esfuerzo por conseguir un poético libro cósmico con la búsqueda alquimista de lo absoluto». De los fragmentos de Mallarmé infiere Hocke que el poeta consideraba «como una tragedia cargada de consecuencias el retroceso de la fe religiosa desde la Revolución Francesa», por lo que le iba a resultar difícil «comunicar lo religioso mediante las imágenes y los medios de las religiones reveladas»; por otra parte alude a los esfuerzos de Mallarmé por dar a las alegorías una forma matemática, la cual se aproxima mucha en su opinión al «instrumentalismo lógico-universal de Wittgenstein». Es cierto que al mismo tiempo Mallarmé se inclina por una mística órfica.[2] Esta mezcla intelectual, en la cual se encuentran la perfecta consciencia de que las religiones históricas se han hundido y la tendencia a fundir una matemática formal moderna con la magia prehistórica, da a

1. H. FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik* [La estructura de la lírica moderna], Hamburg 1956, pág. 46.
2. G. R. HOCKE, *Manierismus in der Literatur*, Hamburg 1959, pág. 52.

ese fragmento de Mallarmé una significación sintomática dentro del arte de vanguardia. El análisis de la obra del pintor Max Beckmann por Werner Haftmann conduce a resultados muy parecidos. Haftmann piensa que el pintor no ha empezado con tendencias alegóricas, sino con las cosas mismas; lo que dice a este respecto permite una aplicación directa de lo que antes hemos dicho acerca de la fetichización contemporánea. Pero aquellos iniciales esfuerzos de Beckmann desembocan «por sí mismos» en la alegoría, y precisamente en una alegoría cuyo contenido trascendente vuelve a ser la Nada. «Pero como auténtico "fait gratuit" la resultante alegoría no puede resolverse puntualmente. Es la metáfora hermética de una experiencia existencial de la realidad cuya verdad se oculta en lo oscuro.» El que Haftmann llame al principio «blasfemo» a ese comportamiento del artista y descubra luego en él una «religiosidad del Dios definitivamente oculto»[1] muestra, como en el caso de Mallarmé, una conexión muchas veces aludida y que nos ocupará más adelante.

Los casos en los cuales los artistas mismos llaman alegóricas a sus intenciones últimas —alegóricas en un sentido orientado a la Nada —son también muy numerosos, sobre todo entre los representantes más típicos del vanguardismo. Haftmann cita, por ejemplo, la sentencia programática del pintor Max Ernst: «La aproximación de dos cosas que en apariencia son esencialmente heterogéneas y en un plano que es extraño a ambas produce las chispas poéticas más intensas, la fuerza máxima de la sensación y la realidad poética más enérgica. Cuanto más remotas son las relaciones entre los dos elementos reales aproximados y cuanto más arbitrariamente se encuentran, tanto más segura e intensa es la reinterpretación de las cosas y el poder evocador que produce en ellas la chispa que las enciende».[2] Observemos a propósito de esa declaración tan característica que su espíritu es una renovación contemporánea de la más radical doctrina de la alegoría, la del Pseudodionisio. Como se recordará, éste parte de la analogía de lo desemejante para alcanzar lo auténticamente trascendente mediante el pensamiento y la intuición alegóricos. También en Max Ernst podemos hallar esta completa heterogeneidad entre la objetividad in-

1. W. HAFTMANN, *Malerei im 20. Jahrhundert* [La pintura en el siglo XX], München 1954, pág. 320.
2. *Ibid.*, págs. 257 s.

mediatamente representada y su contenido trascendente. La diferencia, condicionada por la historia, consiste simplemente en que en el caso del Pseudodinisio las dos esferas están exactamente prescritas por la teología (aunque fuera negativa), con lo cual también el salto necesario que ha de realizar la transición entre las dos esferas heterogéneas por principio es algo teológicamente determinado, algo ritual y ceremonial prescrito, mientras que en el caso de Max Ernst la desemejanza es la del puro arbitrio subjetivo, «dueño de sí mismo». Todo eso hace comprensible no sólo que el contenido trascendente que esa desemejanza agrupada en alegoría tiene que evocar haya de ser la Nada, sino también que sus elementos visibles han de perder en sí mismos y en sus interrelaciones todo rastro de necesidad, con lo que su combinatoria se convierte en un juego vacío. En este punto la esencia alegórica de este arte aparece con toda su plena y sincera nulidad.

Los profetas de la alegoría en el campo de la literatura suelen revestirla con el profundo ropaje de su Nada «esenciadora» o «nadificante». Así por ejemplo, Hermann Broch reconoce abiertamente que la alegoría homérica de Joyce sería «un mero chiste», «si no tuviera una significación espiritual más profunda, si no se contuviera en ella una alegoría de segunda y tercera potencia, si no se hubiera de alcanzar de nuevo con ella lo esencial de la vida y de lo poético, representado en este caso por Homero. Es una construcción y una sobrestructura alegórica que se refiere tanto a funciones vitales primitivas cuanto a consideraciones últimas filosófico-escolásticas, es una cosmogonía alegórica...»[1] Ernst Bloch, que puede presentarse aquí como testigo calificado porque estima —en última instancia— de un modo favorable la obra de Joyce, ha ofrecido una imagen pintoresca de esa «cosmogonía alegórica»: la imagen expresa mucho más claramente que las palabras de Broch el modo apariencial sensible de la significación alegórica del *Ulysses*: «Menos que un comino y, al mismo tiempo, la más inaudita venta total por liquidación; una arbitrariedad hecha de simples fichas arrugadas, charlatanería, lío de anguilas, fragmentos de nada, y al mismo tiempo el intento de fundar escolástica en el caos; un "dies irae" fragmentado arbitrariamente, sin Juicio, sin Dios, sin fin, lleno de cocción de sueños, de cocción de una consciencia caída, y con esencia de sueños nueva y en fermentación. Es el grotesco más

1. HERMANN BROCH, *Essays*, Zürich 1955, I, pág. 193.

vacío y más lleno, más insostenible y más productivo, grotesco montaje de la tardía burguesía; estafa por arriba, por abajo, por los lados, atravesada, hecha de patria perdida; sin camino, y siempre entre mil caminos, sin fines, y siempre entre mil fines. El montaje es ahora muy potente, antes sólo vivían en ese ligero contacto las ideas, ahora en cambio también las cosas, por lo menos en el territorio inundado, en la fantástica selva virgen del vacío».[1]

La aniquilación de la realidad inmediata, de la realidad sensible, es de la esencia de la alegoría. La vieja alegoría, determinada por una trascendencia religiosa, tenía la misión de humillar la realidad terrena, contrapuesta a la ultramundana o celeste, hasta la plena nulidad; pero hemos podido observar —siguiendo hace poco a Benjamin— que ya en el barroco actuaban tendencias que llevaban a un completo vaciado del contenido trascendente, y esas tendencias consiguen —gracias a la mediación de determinadas corrientes románticas— su culminación en el arte actual. Hemos estudiado ya uno de los momentos principales de este nihilismo estético, el cual se ha convertido en fundamento del nuevo tipo de conformación alegórica. Sólo nos queda ya poner de manifiesto su base ideológica inmediata, de la que nos ocuparemos en las últimas secciones. La actitud de Gottfried Benn es de las más indicadas para llevarnos al centro de esta problemática. Benn ha dicho varias veces y con mucho énfasis que nunca se libró del «trance de que esta realidad no exista»; «no hay realidad alguna, no hay más que la consciencia humana, la cual... construye constantemente mundos...» [2] Propiamente hablando, esta sabiduría no es ninguna novedad en la filosofía europea; siempre reaparece desde Berkeley, e incluso hoy domina en el mundo capitalista el pensamiento oficial y el que no lo es. Lo nuevo —y no sólo en Benn— son las consecuencias que se infieren de ella. Antes se trataba en lo esencial sólo de una doctrina epistemológica que no tenía ninguna influencia decisiva en el reflejo concreto en la ciencia y el arte; sin duda la imagen del mundo se trazaba desde el punto de vista idealista subjetivo de un modo completamente diverso que desde el punto de vista materialista, pero los hechos más esenciales de la vida se-

1. ERNST BLOCH, *Erbschaft dieser Zeit*, Zürich 1935, págs. 186 s.; ahora en *Gesamtausgabe* [Obras completas], IV, Frankfurt 1926, págs. 245 s.

2. GOTTFRIED BENN, *Doppelleben* [Doble vida], Wiesbaden 1950, págs. 23 y 72; ahora en *Gesammelte Werke* (GW) [Obras completas], IV, Wiesbaden 1961, edición de Wellershof, págs. 30, 68.

guían manteniéndose generalmente con su realidad unitaria, aunque con interpretaciones epistemológicas contrapuestas. La negación de la realidad por Benn disuelve ante todo la unidad del hombre: «Vivimos algo distinto de lo que éramos, escribimos algo distinto de lo que pensamos, pensamos algo distinto de lo que esperábamos, y lo que queda es distinto de lo que pretendíamos... En resolución: el pensamiento y el ser, el arte y la figura del que lo hace, y hasta el hacer y la vida propia de particulares son entidades completamente separadas —y dejo en el aire la cuestión de si tienen que ver algo unas con otras».[1] Como puede verse, esto descompone la entera vida interior humana en fragmentos heterogéneos; no sólo el hombre privado renuncia con toda consciencia a lo que pudiera desarrollarle más allá de su privaticidad, sino que incluso sus fuerzas y sus capacidades parciales, en cuyas influencias recíprocas se tiene un motor nada despreciable de ese desarrollo, se descomponen y separan, cobran conscientemente una autonomía que vuelve a apuntar en el sentido de preservar las singularidades privadas intactas. Es claro que esa descomposición no existe objetivamente más que en la imaginación, no en la realidad. Es posible jugar cuanto se quiera con esa «esquizofrenia» en todos los campos de la cultura; es posible introducirla como método en la actividad científica o en la artística; y, sobre todo, es muy fácil evitar con su ayuda todas las obligaciones éticas: en cuanto que se trata del bienestar o el sufrimiento, y aún más del ser o no ser, de la persona privada, esa descomposición interna, esa negación de la realidad, resulta un instrumento sumamente útil para los intereses vitales prácticos del caso. Benn habla con cínica sinceridad del confort vital que puede obtenerse de esa actitud: «Hoy y aquí, sin generalidades ni impulsos sidéreos; éste es un buen fundamento de la doble vida, y mi propia vida doble me ha resultado siempre muy agradable. No he dejado nunca de cultivarla conscientemente».[2]

1. *Ibid.*, págs. 165 s.; GW págs. 135 s.

2. *Ibid.*, págs. 166 GW pág. 136. No es casual que la teoría de la vida doble, o del incógnito, aparezca por varias partes en la Alemania del período hitleriano y posthitleriano: es un buen procedimiento para conseguir una amnistía no sólo jurídica, sino también moral e ideológica, por el propio comportamiento bajo Hitler. En *Die Zerstörung der Vernunft* [La destrucción de la razón], *Werke*, vol. 9, Neuwied 1962, págs. 720 ss., he analizado los casos de Heidegger, Carl Schmitt, Ernst Jünger, y el caso de Ernst von Salomon, que, sin esas falsas profundidades, se adaptó simple y cínicamente a la situación.

Cuando pensando en esa actitud de Benn se contempla su obra, es inevitable recordar la frase de Benjamin sobre el «divertissement del melancólico».

La trascendencia vacía y el juego subjetivista arbitrario con los elementos de la realidad, una vez arrancados éstos de su conexión objetiva, se complementan pues necesariamente.[1] La sentencia de Hegel que dice «el que contempla racionalmente el mundo es también contemplado racionalmente por *él*, que las dos cosas se determinan la una a la otra»[2] vale plenamente también para la sinrazón, y tanto más cuanto más por principio gesticula la sinrazón, y cuanto más resueltamente se levanta sobre sí misma su propio sistema. Sin duda es una alteración de la realidad objetiva lo que produce el reflejo ideológico según el cual no hay ninguna realidad; pero la necesidad histórico-social de una deformación, de un falso reflejo, no es la menor rectificación temática. Con todo esto el camino de la alegoría tiene hoy una dirección distinta de la que tuvo en tiempos dominados por las formas religiosas de la vida. Cuando domina la religión, una trascendencia universalmente considerada existente y verdadera degrada la independencia de los objetos cismundanos hasta hacer de ellos meros emblemas de un sentido alegórico, mientras que en el arte contemporáneo este proceso de destrucción parte consciente e inmediatamente del sujeto individual, el cual pone individualmente, autónomamente, esa «trascendencia vacía», la Nada como cumplimiento paradójico del vacío así producido, como glorificación paradójica del campo de ruinas conseguido. Como es natural, el fundamento de esos actos es social, pero esa génesis les da simplemente una naturaleza penetrantemente ligada a las condiciones de la época, sin debilitar sus carácter solipsista. Hay aquí una vinculación indisoluble de dos ten-

1. Para evitar confusiones observamos incidentalmente que ese juego no tiene nada que ver con esos reflejos profundamente realistas de la objetividad que, con objeto de manifestar sensiblemente determinados aspectos de ésta, recurren en la exposición a procedimientos aparentemente lúdicos; desde Aristófanes hasta el *Krull* de Thomas Mann hay innumerables ejemplos de este tipo de dación realista de forma; los hay tanto en las partes plásticas como en la música. Cuando los teóricos del arte de vanguardia apelan a tales supuestos precursores o colaboradores cometen una arbitraria deformación de los hechos estéticos básicos. Cfr. mi ensayo «Das Spielerische und seine Hintergründe» [Lo lúdico y su trasfondo], en *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten* [Dos siglos de literatura alemana], *Werke, cit.*, vol. 7.

2. HEGEL, *Die Vernunft in der Geschichte* [La razón en la historia], Leipzig 1917, pág. 7.

dencias que parecen extremamente contrapuestas: la extrañeza, y a veces incluso la hostilidad, al mundo en que se vive y, al mismo tiempo, la mayor adaptación posible a ese mundo, el deseo de vivir bien en él o, al menos, tranquilamente. (Hay desde luego casos en los que también la primera componente tiene carácter afirmativo, de aceptación: tal es el caso del futurismo respecto del fetichizado mundo de la técnica moderna.) Mientras que en épocas anteriores el descontento con el presente dado ha producido una voluntad de trasformarlo, ahora se produce un inconformismo formal, puramente intelectual y expositivo, que, por lo que hace a las cuestiones vitales prácticas y decisivas, desemboca finalmente en un conformismo, por regla general cuidadosamente disimulado. (La doble vida de Benn.) De acuerdo con el sentido de la alegoría que nace sobre esa base, esa contradicción irresoluble — y que no tiene el menor deseo de resolverse— se refleja en la Nada.

Una actitud así ante el mundo ha de orientarse por fuerza a lo alegórico. Pues no es una actitud que critique el mundo de tal modo que puedan descubrirse las conexiones reales y efectivamente ocultas de éste, y proclamarse o desenmascararse, sino, como hemos visto, de tal modo que acaba por negar toda realidad, lo cual significa, traspuesto a la práctica artística, una destrucción de las formas objetivas existentes, las inmediatas igual que las más mediadas. Trátese del cubismo o del futurismo, del superrealismo o del arte abstracto, la destrucción de los fenómenos y de la objetividad esencial activa en ellos tiene siempre lugar, desde un lado o desde otro. La retórica negación de la realidad se basa objetivamente en la incapacidad para dominar los problemas reales decisivos. Por eso Ernst Bloch concluye acertadamente sus consideraciones sobre Joyce del modo siguiente: «De este modo los poetas importantes no penetran ya directamente en los materiales, sino sólo rompiéndolos. El mundo dominante no despliega ya ante ellos una apariencia reproducible, fabulable, sino sólo vacío, fragmentación mezclable... Hasta el mundo de Ulises se convirtió para el ocioso Joyce en la galería de los pasos perdidos del hoy explosivo y totalmente roto, en el más mezquino círculo y más corto diámetro, porque hay algo que falta a los hombres, y es precisamente lo principal: su rostro y el mundo que lo contenga».[1]

Es claro que el arte alegórico, tan acusadamente puesto en pri-

1. BLOCH, *op. cit.*, págs. 189 s.; *Gesamtausgabe*, pág. 249.

mer término, no agota en modo alguno todo lo que se ha producido y se produce estéticamente hoy día. Junto con los numerosos ismos, se ha desplegado también en la literatura una continuación, adecuada a los tiempos, del realismo tradicional, con Joseph Conrad y Roger Martin du Gard, Sinclair Lewis y Arnold Zweig, etc. Y Thomas Mann ha conseguido reconstruir en una grande entidad total realista todos los elementos de la vanguardia que son realmente reflejo del actual modo de aparecer la esencia, liberados de las deformaciones de esos equilibristas experimentales. También sería un error formalista colocar a Bertolt Brecht en el vanguardismo por su teoría del «efecto de extrañación». En otro lugar hemos polemizado estéticamente contra esa concepción teorética de Brecht; por eso aquí vale la pena decir que, en su intención esencial, el «efecto de extrañación» emprende precisamente un camino contrapuesto al de la llamada vanguardia: no hay en él absolutamente nada de conformismo disimulado, pues lo que se propone es precisamente arrebatar o liberar los hombres de esa falsa domesticidad producida por la costumbre, por no haber penetrado tras la superficie de la existencia; y se propone luego orientar la consciencia y la actividad de los hombres hacia la esencia rectamente reconocida y a la adecuada trasformación de la realidad. La realidad que el vanguardismo niega y se esfuerza por destruir estéticamente es el punto de partida y la meta al mismo tiempo del «efecto de extrañación». Es verdad que también Brecht empezó su carrera de dramaturgo con una poética alegórica; las obras de ese período eran sin duda alegorías, pero nunca alegorías que vivieran en una Nada subjetivista, sino, por el contrario, alegorías consecuencia de un pathos demasiado directo de la acción instantánea e inmediata. Al madurar el poeta, esa excesiva inmediatez va disminuyendo cada vez más intensamente, hasta producir dramas imponentes —pese al «efecto de extrañación»— que, aunque han rebasado aquella conexión directa, siguen sin embargo levantando a grandeza poética y a forma el subyacente pensamiento del autor. Estas reacciones son mucho más débiles en el arte plástico contemporáneo. Será tarea de las investigaciones histórico-materialistas mostrar por qué la línea realista que buscaba su futuro se quebró casi definitivamente con Cézanne y Van Gogh, y por qué talentos tan grandes como Matisse, o creadores tan potentes como Picasso, han quedado tan frecuentemente presos en una experimentación problemática.

Para terminar, aludiremos con pocas palabras a la naturaleza específicamente decorativa de este arte. Hemos repetido que el arte alegórico busca y encuentra en lo decorativo un sucedáneo del «mundo» conformado. Por abstracto que sea el principio decorativo en comparación con la objetividad concreta que consigue crear un «mundo» propio, no es, de todos modos, completamente abstracto; su función consiste en organizar artísticamente una refiguración de la realidad reducida a bidimensionalidad, anquilosada en alegoría. A diferencia de lo que ocurre en la verja ornamentística puramente geométrica, en la alegórica-decorativa se preservan siempre de un modo u otro, con mayor o menor claridad, determinados restos de la objetividad concreta eliminada, y el tipo de esa preservación refleja precisamente la misión social que ha llevado a esa esencia decorativa, a esa alegoría. Es perfectamente claro que incluso cuando el arte de vanguardia se limita consecuentemente a la bidimensionalidad, cuando elimina toda coseidad concreta mediante el dibujo geométrico, lo que se produce no es una vuelta a la vieja ornamentística geométrica, sino la imposición de un principio decorativo específicamente moderno. Cuando más enérgicamente se impone este principio, cuanto más resueltamente elimina de las obras toda coseidad concretamente conformada, tanto más claramente se manifiesta la significación propia de este principio decorativo, tanto más fácilmente puede desprenderse de las alegorías y trasformarse en entidad viva independiente. Haftmann, historiador de esos movimientos, ha observado y descrito esas irradiaciones en la vida: «El cubismo sintético ha conquistado en el estilo del gran anuncio de cartel todo el campo de la publicidad. Hoy todo el mundo acepta la construcción simultánea cubista, cuando, por ejemplo, ve encima de una rueda de locomotora (en "tromp l'oeil") un sifón, una botella y un vaso (en "plans superposés"), ordenado todo en una imagen ornamental; lo acepta siempre que debajo lea, por ejemplo: "Mitropa para el viaje"». Y sobre el dadaismo: «Las ideas del Dadá fueron inmediatamente liberadoras y extraordinariamente fecundas para la tipografía. Se resquebrajó el esquema de composición corriente y su aburrida tipicidad, se pusieron signos atravesados, se colocaron letras mayúsculas y grandes en tal o cual sitio como extraños signos mágicos, la palabra escrita se entendió también como configuración formal, se descubrió el valor estético de los titulares, y las líneas corrieron por el papel sin puntuación ni mayúsculas. Las ideas

del futurismo, con su sentido de la publicidad, las del cubismo, con su sentido artístico-técnico o de oficio, permitieron sorprendentes invenciones en este campo».[1] Cosa análoga podría decirse del superrealismo por lo que hace a la decoración comercial, etc. Este efecto anónimo y masivo de tendencias sumamente esotéricas, que con la ayuda de la publicidad, del comercio de arte y de un verdadero terror periodístico[2] han conseguido dominar la llamada opinión pública de la intelectualidad, muestra claramente cual es la componente decisiva de su misión social: producir un atractivo confort para la sociedad capitalista de nuestros días. En un anterior contexto hemos hablado de la contradicción entre el inconformismo superficial y el conformismo de la actitud básica y última. En el merecido y masivo éxito de principios decorativos de ese tipo se manifiesta con toda claridad la esencia conformista como núcleo social de esas tendencias.

III *Vida cotidiana, persona privada y necesidad religiosa*

Toda actividad del hombre y cada una de sus recepciones de fenómenos tiene lugar en un contexto social y está por tanto objetivamente vinculada con el destino de la especie, con la evolución de la humanidad, sea esa vinculación directa o indirectamente, próxima o mediada. Esta relación con la especie es, ya en los niveles más primitivos, de otra cualidad que en el reino animal. En éste se trata de una relación puramente objetiva, puramente en-sí; no puede surgir de ella ninguna dialéctica entre la consciencia singular y la de la especie. Esta dialéctica entra en cambio en funciones desde el principio, aunque sea germinalmente, en la evolución de la humanidad. Sin duda que la consciencia que así nace suele tener el carácter de una «falsa consciencia»; nuestro motto, la frase de Marx «no lo saben», pero lo hacen», es el modo dominante de aparición de esa consciencia. Pero en eso precisamente se impone la dialéctica que impera en este campo, especialmente la ininterrumpida mutación en una actitud subjetiva, su elevación, su enriquecimiento, su diferenciación, etc.

1. HAFTMANN, *op. cit.*, págs. 176, 249.
2. Recuérdese, por ejemplo, cómo amargaron a Karl Hofer los últimos años de su vida por haberse atrevido a manifestar algunas observaciones críticas no demasiado respetuosas sobre esta cuestión.

La peculiaridad de lo estético se ha estudiado por eso hasta ahora siempre desde este punto de vista, tanto objetiva cuanto subjetivamente. Pero ahora tenemos que acercarnos a este complejo problemático de tal modo que destaque con toda claridad la posición del individuo respecto de la especie, lo cual significa, cuando se trata de la persona, que hay que aclarar consiguientemente el papel de la privaticidad singular en su existencia. Es claro sin más que para la vida y el pensamiento, el sentimiento y la acción en la cotidianidad, la propia privaticidad tiene que ser para el hombre el centro que lo mueva todo. La preservación, la puesta a prueba, el enriquecimiento, etc., de la vida no pueden ser de un modo inmediato sino un efecto de la privaticidad sobre su entorno, su reacción a las influencias que le vienen de éste. Pero hemos comprobado ya varias veces que la aspiración del hombre cotidiano a satisfacer de modo óptimo ésa su autorreproducción, crea instrumentos que no pueden manejarse adecuadamente si el hombre mismo no rebasa en su uso su propia privaticidad, o, por lo menos, si no aspira a rebasarla en determinadas direcciones. Mas ese movimiento es una superación en el triple sentido dialéctico, o sea: no se trata de aniquilar la privaticidad, sino que ésta sigue siendo la base vital de la que proceden esencialmente las fuerzas necesarias para su autosuperación, el depósito último que alimenta tanto los esfuerzos dirigidos a lo más inmediato como los que apuntan a lo más alto. Pero el que la privaticidad no se anule nunca no significa en modo alguno su simple conservación: su levantamiento a nivel superior de lo humana y socialmente posible, produce en ella tales trasformaciones de contenido y de estructura que ella misma contiene así una alteridad cualitativa respecto de su modo de existencia originario o inmediato.

Desde este punto de vista —y pese a toda la diversidad y hasta contraposición ya estudiada entre ellas— la ciencia y el arte se mueven en el mismo sentido: junto con el comportamiento ético, son los motores más potentes de esa trasformación cualitativa de la privaticidad, y se encuentran por eso mismo juntas frente a la religión, cuya tendencia capital es la preservación intacta de la privaticidad. Nos limitaremos por el momento a recordar la acertada observación de Pavese ya citada, pues en la subsiguiente discusión vamos a tratar repetidamente este problema. La situación es evidente sin más en el caso del reflejo desantropomorfizador propio de la ciencia. En él no se eliminan sólo las peculiaridades privadas

de las personas que se ocupan de ciencia, sino incluso determinadas propiedades antropológicas generales del hombre como tal; la intervención de lo meramente privado en la refiguración científica de los procesos objetivos, independientes del hombre, puede reducirse a una mera fuente de errores. Pero sería un dañino prejuicio creer que el reflejo desantropomorfizador del que se ocupa pueda trasformar al científico en una herramienta impersonal, o que el ideal del sujeto de la ciencia sea, por ejemplo, una máquina cibernética. Incluso en las ciencias exactas de la naturaleza desempeña un papel de importancia —para bien y para mal— la personalidad del investigador. No hace falta ningún análisis detallado para comprender que las propiedades intelectuales y morales del hombre que aquí resultan de importancia (agudeza, tenacidad, valor, etc.) serían inimaginables sin un arraigo en la privaticidad del hombre de que se trate; pero también está claro que tienen que someterse a grandes modificaciones para que sean útiles para fines científicos, y que todo auténtico investigador tiene que superar, o poner por lo menos a un lado durante su trabajo, muchas de sus características privadas, con objeto de que su constitución personal humana no se convierta en un obstáculo para su propia actividad científica. No menos clara es la situación cuando se trata del reflejo antropomorfizador propio del arte. La cuestión se ha discutido ya tan frecuentemente y en tan varios contextos que nos parece suficiente aludir al fenómeno de la catarsis, sobre todo porque tomando ese ejemplo podemos también aclarar a la vez una relación de la ética con el problema de la singularidad privada. La conmoción, la purificación producida levanta al hombre por encima de su privaticidad inmediatamente dada, y le muestra amplias y profundas perspectivas, vinculaciones de su destino estrechamente personal y limitado con la esencia del mundo circundante en el que obra, así como con el destino de la especie entera, por la mediación de aquel entorno. Para poder ser sujeto de tales vivencias —ya sea productiva, ya receptivamente— el hombre tiene que levantarse por encima de su privaticidad, al menos mientras dure esa viva relación con un «mundo» así, con la refiguración estética del mundo real. Categorías tan importantes para la estética como la particularidad, lo típico, indican claramente que el simple hecho de la positividad estética es un rebasamiento de la mera privaticidad del individuo aunque también, al mismo tiempo, una preservación —aún más rotundamente que en el reflejo desantropomor-

fizador— una superación de la privaticidad que arranca de dentro de ella misma.

La estructura categorial y la orientación primaria de los actos en la positividad religiosa se contrapone radicalmente a eso. La trascendencia no es en este caso un provisional aún-no del conocimiento, un horizonte sensorialmente desdibujado de las percepciones humanas, sino que se contrapone a la existencia terrenal de los hombres como un ser superior y más digno. A ese ser cualitativamente diverso de todas las demás formas de concepción corresponde un comportamiento también diverso cualitativamente de los demás. La fe o creencia, que en todos los demás campos de la vida es un estadio previo y que hay que superar en el camino hacia la captación metodológicamente garantizada de algo, se trasforma aquí en el mediador propio —y hasta único en última instancia— entre el hombre y el objeto de este comportamiento peculiar, la trascendencia. Esa mediación tiene un contenido específico que podría circunscribirse del mejor modo con la expresión «salvación del alma». Esto significa para la mayoría de las religiones —y ante todo para el cristianismo, que es aquí para nosotros, a consecuencia de nuestro interés primordialmente estético, la forma de religión más importante— una vinculación inseparable entre el mero-ser-así de cada creyente (su privaticidad) y su destino personal en el más allá: la aspiración del sujeto a la salvación se orienta necesariamente a conseguir la salvación precisamente para sí, para su propia persona privada. Cierto que toda religión conoce santos que han dedicado su vida a la salvación del prójimo, pero incluso en estos casos, en este nivel supremo, es ineliminable la orientación de toda la actividad vital a la salvación de la propia alma, pues sin esa preocupación no puede ni nacer ni mantenerse en el individuo la relación religiosa fundamental. La fuerza, la conexión, el radio de acción, etc., de una religión, de una Iglesia, dependen empero primariamente de la profundidad y la firmeza con que los hombres —los hombres singulares, privados, en su masa— estén convencidos de que exclusivamente tales vías, tales medios —desde los dogmas hasta los ritos— son los adecuados para garantizarles a ellos, a esos hombres individuales privados, la salvación prometida en el más allá (e incluso, en ciertas religiones, la salvación en este mundo, pero siempre con alusión al otro). Se comprende sin más que en una religión universal, especialmente cuando se encarna en una sociedad como iglesia dominante, ese núcleo está rodeado por

una amplia periferia que abarca toda la vida humana: la ética y el arte, la ciencia y la filosofía se insertan todas en ese sistema. Pero se insertan —cosa que no debe olvidarse nunca— como meros elementos de la totalidad religiosa, como momentos al servicio del fin de salvación último de la religión; si no es ése el caso, no pasarán por lo común de ser «vicios brillantes». En la Alta Edad Media pareció que la religión cristiana fuera a poder dominar realmente toda la vida humana; la ciencia y la filosofía se sumieron totalmente en esa conexión, pero sólo mientras estuvieron dispuestas a prestar servicio como «ancillae theologiae»; fueron esclavas de la teología porque sólo en ésta podía hallar expresión conceptual autorizada la relación religiosa primaria, el camino de salvación para cada hombre singular privado. Las laboriosas retiradas impuestas a las religiones después de la gran crisis no son tema del que tengamos que ocuparnos por el momento; nos hemos referido a ellas por lo que hace al arte y aún las consideraremos detalladamente desde un punto de vista general.

Había que formular ese hecho básico y hay que tenerlo presente a partir de ahora, aunque sin vulgarizarlo por una generalización mecánica. Pues es seguro que en toda religión— ya por la presencia de su finalidad última trascendente— desempeña un papel importante la lucha contra el elemento de criatura que hay en el hombre. Mas ¿qué es ese elemento sino precisamente la privaticidad del ser-hombre? Al menos, así lo parece a primera vista. La rotura ascética con todo lo que es propio de la criatura tiene suma importancia en casi todas las grandes religiones; en el budismo, la finalidad de la salvación, el verdadero más allá es precisamente la aniquilación total de todas las determinaciones que constituyen la personalidad humana. Pero es imposible a la larga que ese nivel extático constituya el todo de la vida religiosa. En tiempos de crisis muy agitados, los cuales se desarrollan frecuentemente para la consciencia religiosa sobre el fondo de la idea del fin del mundo o de la aparición de una nueva época cósmica, una concepción y una práctica ascéticas, que recusen con la privaticidad todos los fines terrenales de los hombres, consigue imponerse no sólo a individuos, sino incluso a grandes masas. También en tiempos normales pueden tener efectos masivos esas corrientes, pero por lo general en épocas así se perciben claras diferenciaciones entre los santos predominantemente orientados al más allá y los fieles corrientes, y la práctica de la Iglesia se orienta ante todo a ordenar y dirigir

religiosamente la vida de estos últimos. De ello se sigue con naturalidad que dichos fieles llevan una vida cotidiana corriente, que obran de acuerdo con sus fines individuales (privados), pero que mediante la regulación eclesiástica de sus obligaciones religiosas cumplen las condiciones que garantizan la salvación del alma en el más allá: No podemos detenernos aquí a indicar siquiera esas diversas diferenciaciones, muy distintas según los lugares y las épocas (castas en la India, monjes, clérigos seculares y seglares en el catolicismo, etc.). Lo único que importa aquí es comprobar que esa configuración religiosa de la vida cotidiana no altera la estructura básica de ésta, como lo hacen en cambio permanentemente, cada una a su manera, la ciencia y el arte. Por el contrario: los momentos esenciales de esa estructura de la cotidianidad reciben una especial consagración, una sublimación que conserva su esencia, un ulterior refuerzo y hasta enrigidecimiento, por obra de su inserción social en la religiosidad. Estamos pensando en esa elemental referencialidad de todas las cosas y todos los acaecimientos al bien o al mal de la personalidad privada. Es obvio para la espontaneidad de la vida cotidiana que todo se refiere al Yo privado de cada caso. La experiencia, ante todo la del trabajo, enseña sin duda al hombre a prestar profunda atención a la legalidad independiente de la realidad objetiva que le rodea. Pero es esencial a la vida cotidiana el que incluso los conocimientos así conseguidos se retrotraigan de nuevo al Yo privado; su acierto o su desgracia en el dominio del mundo sobre la base de la averiguación de las leyes de éste vuelven a aparecer en una forma referida al sujeto: el hombre de la vida cotidiana olvida demasiado frecuentemente que él mismo ha impuesto al mundo objetivo, con el trabajo, una teleología, y tiende a creer que el decurso cósmico mismo es teleológico, y de tal modo que en esa teleología su destino personal privado ha de constituir por lo menos uno de los puntos nodales de las series finalísticas.

Nicolai Hartmann ha analizado acertadamente el aspecto epistemológico de esa espontaneidad cotidiana. Parte de la cotidianidad que hoy existe y descubre el tipo de pensamiento predominante en ella: «Es la tendencia a preguntar en cada ocasión "para qué" ocurren las cosas, o "por qué" en un sentido que no busca explicación causal. "¿Para qué sufrir tanto?", "¿Por qué tenía que morir tan joven?" Ante todo acontecimiento que nos "afecte" de cerca es fácil que se hagan preguntas así, aunque no sea más que como expresión de la perplejidad y la impotencia. Se presupone tácita-

mente que los acontecimientos tienen que ser útiles para algo; se busca en ellos un sentido, una justificación. Como si fuera cosa segura que todo lo que ocurre ha de tener un sentido».[1] Puesto a un nivel mental algo superior, pero aún en el ámbito de la espontaneidad cotidiana, eso significa el intento intelectual de eliminar el azar de la realidad objetiva; al hombre de la cotidianidad el azar le aparece como algo incalculable que perturba sus planes. Aquí son posibles, sin duda, dos movimientos. El uno se dirige al conocimiento de la necesidad causal del azar, a la dialéctica del azar y la necesidad, que Hegel ha sido el primero en reconocer y elaborar filosóficamente, y cuya consecuencia práctica no puede ser sino una elaboración más fina, mejor y más elástica de los planes individuales y colectivos. El otro movimiento se basa en la concepción general del mundo propia de la vida cotidiana. De ella nace, según la expresión de Hartmann, «la aversión» del pensamiento cotidiano al azar. Sin duda es imposible negar el hecho del azar, pero se le interpreta como «algo igualmente previsto y querido», detrás de lo cual hay otra previsión, ya no humana, una voluntad superior a la del hombre. «Por este rodeo, todo lo que hay en el mundo consigue determinación y planificación teleológicas. Y si el hombre consigue ponerse en misteriosa relación con esa otra providencia, se termina por fin la impotente indefensión ante lo imprevisto.»[2]

En eso puede ya percibirse inequívocamente el fulcro gracias al cual la «concepción del mundo» propia de la cotidianidad muta en religiosidad. La esencia de esa mutación, sólidamente arraigada en la vida cotidiana, se basa en la relación inmediata entre la teoría y la práctica en la cotidianidad, fenómeno que hemos estudiado detalladamente en otro contexto; ese principio, de dominio universal, reconduce todo a una referencialidad teleológica al Yo, pues toda explicación de las conexiones objetivas por el trabajo y la ciencia, toda superación por el arte de las referencias subjetivas verdaderas —porque existentes—, recae siempre en la cotidianidad en la dependencia teleológica espontánea respecto del sujeto privado. La profunda afinidad entre la vida determinada por las categorías de la cotidianidad y la determinada religiosamente —punto

1. NICOLAI HARTMANN, *Teleologisches Denken* [Pensamiento teleológico], Berlín 1951, pág. 13.
2. *Ibid.*, págs. 15 s.

que también hemos destacado con frecuencia— se debe a que la religión —a diferencia del arte y de la ciencia, los cuales destruyen esa referencialidad teleológica espontánea al Yo privado— tiende a preservar esa estructura y a eternizarla, y no puede evitar esa tendencia. Hartmann estudia esta situación acertadamente y desde muchos puntos de vista: no sólo pone de manifiesto la conexión categorial de los hechos elementales de la vida cotidiana, sino que muestra también, en el plano de los problemas superiores de la concepción del mundo, el modo como la relación teleológica con el Yo privado falsea las cuestiones reales de interés. Hartmann ilumina la falsa alternativa según la cual «el mundo tiene que tener sentido o ser absurdo»; también este dilema se debe meramente a la referencialidad teleológica del mundo externo al Yo privado de cada caso, por lo cual el absurdo —aunque de modo negativo— se centra teleológicamente en torno del hombre privado exactamente igual que el sentido positivamente estimado. Objetivamente, dice Hartmann, hay una tercera cosa, a saber, un mundo que no sea ni significativo ni absurdo, sino meramente «sin sentido». «Este es el mundo dispuesto como todo, no según un sentido, pero en el que, según las circunstancias (o sea, según la ciega necesidad de lo "casual"), hay en completa mezcla cosas con sentido y cosas absurdas. Y esa situación es precisamente la que conocemos siempre empíricamente en el mundo dado. No hay ninguna necesidad de interpretar teleológicamente esa mezcla de significación y absurdo; pues ella no presenta ninguna orientación predeterminada... Sólo el hombre, con su interpretación, se ha trasformado ese mundo abierto al sentido en un mundo que es cerrado al sentido. Sólo entonces se niega a dar a ese mundo el sentido que podría darle, y lo convierte realmente en un mundo absurdo o contrasentido.» [1]

El camino que va de una consideración de la realidad como la criticada por Hartmann a una contemplación religiosa de la misma está abierto sin necesidad de más; no puede, de todos modos, ignorarse que, aunque esa actitud, como producto de una necesidad humana siempre presente, siempre reproducida y nunca satisfactible (a causa de su divergencia respecto de la realidad objetiva), es uno de los principales fundamentos de la necesidad religiosa, sin embargo, no es lícito identificarla simple y mecánicamente con ésta. Nos es desde luego imposible estudiar aquí todas las formas inter-

1. *Ibid.*, pág. 109.

medias. Piénsese, por ejemplo, en las teodiceas, en las diversas filosofías teleológicas de la naturaleza y de la historia. No hay duda de que tienen la estructura categorial que describe Hartmann, pero no por eso tienen un carácter inmediatamente religioso, aunque muchas de sus ideas procedan de las religiones y aunque, por otra parte, ellas mismas influyan en la teología. La diferencia, por cierto, estriba en que la teleología de esas corrientes filosóficas no se orienta al hombre singular, privado; piénsese, por ejemplo, en la filosofía hegeliana de la historia, la cual atribuye a la historia entera un decurso teleológicamente determinado y es, por tanto, antropocéntrica como las corrientes recién aludidas, pero de tal modo que el sujeto que constituye el centro de las series teleológicas es la humanidad misma; de este modo las determinaciones teleológicas no afectan directamente a la vida de los individuos, y éstos son meros instrumentos que el Espíritu del Mundo utiliza para sus fines. Por eso los hombres de sensibilidad religiosa han rechazado frecuentemente esas teodiceas incluso con la acusación de ateísmo. Para que una teodicea sea realmente —incluso emocionalmente— reconocida como religiosa tiene que darse la relación inversa: la ordenación teleológica de la historia de la humanidad puede y debe tomar sin duda la forma de una teodicea, pero ésta ha de ser de tal naturaleza que cada individuo privado pueda percibir como elemento esencial, imprescindible, su propio destino —y no como momento llamado a desaparecer, al modo del individuo hegeliano—, y que pueda hacer vivencia de sí mismo. Esto puede verse claramente en el caso de Berdiaev, por no citar más que un ejemplo contemporáneo. Berdiaev habla de los muchos hechos irracionales, injustos, etc., de la realidad. «Pero el gran misterio —sigue diciendo—, consiste precisamente en que se es capaz de descubrir en el destino individual de cada hombre la mano de Dios, un sentido, a pesar de que ese sentido escapa a toda racionalización. Ni un pelo pierde el hombre sin que lo quiera Dios. Esto no es sólo verdad en un sentido elemental, sino que es de una verdad profunda...» [1]

Con eso basta para describir el hecho fundamental de la necesidad religiosa. Pero la circunstancia de que, para poder explicitar las relaciones categoriales, hayamos puesto, con Hartmann, en primer plano el aspecto epistemológico, no permite inferir que ese

1. BERDIAEV, *Dialectique existentielle du Dieu et du Humain*, París 1947, página 22.

aspecto obre también en la vida cotidiana como fundamento primario e inmediato. Al contrario. Lo que primaria y espontáneamente irradia por todos los fenómenos de la vida es la elemental necesidad que siente el hombre de sentir y entender su persona privada como centro del acontecer real del mundo. Como es natural, también esto es resultado de una larga evolución histórica cuyos estadios iniciales no podrán probablemente aclararse nunca del todo. Pues es evidente sin más que en estadios muy primitivos el sentimiento del Yo, hoy tan dominante en la vida cotidiana de los hombres, no ha existido siquiera o no ha podido existir más que en forma a lo sumo germinal. Hubo que recorrer un largo camino, el trabajo tuvo que conseguir un despliegue ya relativamente alto y complejo —en otros contextos hemos indicado que sólo en el trabajo y por él se hace consciente para el hombre una verdadera relación sujeto-objeto—, y tuvo que haberse consumado la disolución del comunismo primitivo para que el hombre llegara a poseer su propio Yo privado como centro intelectual y emocional de la vida. Esta evolución discurre en paralelismo con la trasformación de la magia en religión.

También hemos aludido en su lugar a la aguda hipótesis de Frazer según la cual la difusión de los conocimientos humanos de los procesos del mundo externo ha destruido la ilusión de su dominabilidad por la magia y ha colocado en su lugar la religión, con sus relaciones, éticamente cargadas, entre el hombre y la trascendencia.[1] Con eso la oración y el sacrificio se sitúan en el centro de las nuevas actividades humanas. El origen y la consolidación de la necesidad religiosa, tal como la hemos descrito antes, se favorece también institucionalmente y se encuadra en el sistema de las religiones que van naciendo y desarrollándose. Esa inserción en la sistemática de las religiones presenta diferencias enormes según las condiciones histórico-sociales. Puede tener lugar de un modo inequívoco y firme, o bien multívoco y laxo, puede enfrentarse con todo lo terreno de un modo violentamente polémico, condenándolo íntegramente, o puede parecer situada en un ámbito de métodos científicos (pseudocientíficos) y resultados de esa misma naturaleza, etc. Tampoco es aquí posible repasar toda esa tipología, por no hablar ya de sus causas o condicionamientos históricos. Basta para nuestros fines con observar que en todos los casos la «objetividad»

1. FRAZER, *op. cit.*, págs. 132 s.

religiosamente puesta, su vitalizadora posición central vivencial, es la que ejerce esa función en la referencialidad teleológica al destino de cada persona privada perteneciente a la religión o confesión concreta. Como ilustración de esa circunstancia puede tomarse la astrología, que desempeña un papel considerable en bastantes religiones orientales. La astrología se basa categorialmente en la convicción de que los movimientos del mundo de los astros están regidos por leyes que permiten referir en cada momento la constelación dada de los cuerpos celestes a un individuo privado cualquiera, a su destino total, al resultado de sus diversas empresas, etcétera. De acuerdo con esas leyes existe una conexión teleológica entre el individuo y los astros, y la supresión del azar en la vida del hombre singular se basa en las leyes del cosmos mismo.

Eso indica que la satisfacción de las necesidades religiosas, tal como la garantiza la religión, es universal y abarca la totalidad de los fenómenos de la vida. El alcance, la cualidad, la naturaleza, etc., de esa universalidad son, como es natural, muy diversos históricamente; pero lo común y principal a través de todas las diferencias es aquella viva referencialidad tendencial de la relación teleológica del universo al destino de la persona privada. De este modo, en la respuesta que toda religión imparte a las necesidades religiosas de sus fieles está ya contenida la tendencia a regular toda la vida exterior e interior de los hombres, a ofrecerles una «imagen del mundo» que se presenta como revelada y, por tanto, de validez obligatoria, imagen que es capaz de resolver en el sentido de la religión todos los problemas que se presenten en el curso de una vida así regulada, y capaz por tanto de insertar en una gran conexión que lo abarca todo los deseos del hombre privado contenidos en las necesidades religiosas; dicha conexión pretende ofrecer garantías totales en cuanto a la satisfacción de aquellos deseos. Esta universalidad objetiva de la religión —espiritual, emocional, organizativa, etc.— tiene necesariamente como polo correspondiente en los hombres religiosos una universalidad subjetivamente vivida; esto es: la religión tiene que dirigirse siempre al hombre entero. De ello se sigue —como hemos indicado ya antes— que el modo como los individuos se sienten ligados religiosamente recorre la entera escala de sus manifestaciones vitales; esta escala se extiende desde las actividades prácticas inmediatas de la vida cotidiana hasta la interiorización extática de la vida de los santos. Las grandes religiones universales se diferencian de las sectas ante todo desde

este punto de vista: las sectas se dirigen a un grupo de correligionarios selectos y, por tanto, numéricamente reducido, en los cuales la religiosidad se realiza en principio con contenidos esencialmente análogos, a un nivel que es en principio el mismo para todos, etc.; mientras que las grandes religiones aspiran a conseguir una situación de alcance universal, para lo cual —y de modos diversos, de acuerdo con las circunstancias históricas— se obligan a satisfacer las necesidades religiosas del tipo más etéreo igual que las de naturaleza más terrenal. Para nosotros, que nos interesamos sobre todo por las interrelaciones entre la religión y el arte, importan ante todo las religiones universales, y entre ellas el cristianismo, como objetos de nuestra reflexión.

Como la mayoría de los textos clásicos o célebres de teoría de la religión están escritos con abierta u oculta intención apologética, es raro que se exprese en ellos la «pluridimensionalidad de la fe» consecuente a su universalidad y su ubicuidad (la expresión es de Malinowski). En la obra de Malinowski mismo, el problema no aparece más que como perspectiva crítica respecto de la fe religiosa de pueblos primitivos, y en el contexto de investigaciones etnográficas. Cierto que en una nota generaliza el problema también para la investigación sociológica general de los fenómenos religiosos; así recuerda, por ejemplo, que cuando se dice que los católicos de confesión romana creen en la infalibilidad del Papa, esa afirmación no es correcta más que en la medida en que encarna un dogma ortodoxo general. Pero —añade Malinowski— el campesino católico-romano polaco no sabe de ese dogma más que del cálculo infinitesimal.[1] La observación no es más que una alusión negativa a la amplia forma «inferior» de la necesidad religiosa, profundamente encajada en la cotidianidad social. Sin pretender siquiera trazar el perfil de este ámbito problemático, aduciremos algunos hechos relevantes, tal como los presentan autores que ni lejanamente pueden ser sospechosos de propaganda antirreligiosa. H. St. Commager habla de las tendencias secularizadoras de la religión en los Estados Unidos de América: «El protestante típico del siglo XX ha heredado la religión igual que la política, aunque algo más superficialmente, y es completamente incapaz de explicar las diferencias entre las varias confesiones. Por casualidad se ha

1. P. MALINOWSKI, *Magic, Science and Religion*, New York 1955, págs. 240, 273.

encontrado siendo miembro de una iglesia, y por costumbre le permanece fiel; cada domingo, el servicio religioso le ha sorprendido un poco; y siempre está convencido de que, al tomar parte en ese servicio, hace un favor al párroco y a la parroquia».[1] La tendencia aparece con más claridad y concreción social en los célebres estudios de Max Weber sobre el protestantismo, escritos decenios antes. Las descripciones que nos interesan se refieren también a la situación religiosa de los Estados Unidos en este siglo. Max Weber cuenta entre otras cosas una conversación en la cual su interlocutor, un viajante de comercio, le dice lo siguiente: «Señor mío, por mí cada cual puede creer o no creer lo que quiera; pero cuando veo un cultivador o un comerciante que no pertenece a ninguna iglesia, no le doy ni el valor de 50 cents, pues *¿qué le va a obligar a pagarme, si no cree en nada?*» En otra ocasión se trata de un hombre que ha recibido el bautismo de los baptistas, en una región en la que hay una pequeña comunidad de esa secta: «La conversación —dice Max Weber— y la comprobación posterior dieron como resultado que la admisión en aquella comunidad baptista, aún muy rígidamente aferrada a tradiciones religiosas y que sólo admitía miembros después de un cuidadoso "examen" y tras averiguaciones laboriosas que llegaban incluso a los datos de la primera infancia, con objeto de asegurar la autenticidad de la "conversión"..., se consideraba en el país una garantía tan absoluta de las cualidades éticas de un caballero y, ante todo, de sus cualidades de comerciante, que los miembros de la comunidad podían contar con seguridad y sin competencia con dominar los depósitos de ahorro de toda la zona y un crédito bancario ilimitado».[2]

Es instructivo comparar esas descripciones con las palabras de Kierkegaard en su último escrito polémico contra el cristianismo contemporáneo, para ver que se trata de un fenómeno sumamente difundido, cuyos diversos síntomas son, desde luego, para nosotros mucho más importantes que las conclusiones a que llega el polemista. Escribe Kierkegaard: «Supongamos que no hubiera Dios, ni eternidad, ni juicio final: en este caso el cristianismo oficial sigue siendo una invención encantadora y de buen gusto que hace la vida tan razonable y tan agradable como es posible, mucho más placen-

1. H. St. Commager, *Der Geist Americas* [Vida y espíritu de Norteamérica], edición alemana, Zürich-Wien-Konstanz 1952, pág. 219.

2. Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionsoziologie* [Escritos de sociología de la religión], Tübingen 1920, I, págs. 209 s.

tera, desde luego, de lo que puede serlo la del pagano. Pues lo que solía molestar al pagano en su goce era precisamente el asunto de la eternidad, y éste es el que el cristianismo oficial ha tomado en sus manos para concluir que la eternidad debe proporcionarnos el auténtico disfrute, el adecuado placer de vivir y de gozar la vida».[1] Medio siglo más tarde el apologista publicístico del catolicismo, Chesterton, ha escogido precisamente como punto de partida de su defensa de esa religión el aspecto que Kierkegaard criticaba tan dramáticamente; sólo la Iglesia Católica —proclama Chesterton— es capaz de ofrecer verdadero confort a la vida cotidiana intelectual y moral.[2]

Esos ataques y esas defensas muestran lo considerablemente que se ha alejado de la vida cotidiana de los miembros de una iglesia lo que constituye el propio contenido de la fe de esa religión. Hasta críticos que creen ver en la época presente un florecimiento del arte religioso tienen que reconocer el indicado hecho básico. Así por ejemplo, K. E. Götz comprueba, en un ensayo sobre Léon Bloy, que los poetas «han tenido que renunciar definitivamente a la obvia ingenuidad con que generaciones pasadas se han llamado cristianas». Y así también escribe W. Heist acerca de la actitud de Bernanos respecto de la victoria de Franco en la guerra civil española: «El hecho de que el cristianismo no pudiera representar el mundo opuesto a aquella inhumanidad, sino que se hundiera gustosamente en ella junto con la otra mitad, no cristiana, de la humanidad, le destruyó tan implacablemente todos los sueños que ya no volvió nunca a sentirse capaz de llevar la vida que antes llevaba».[3] Dadas esas circunstancias es comprensible, y, desde luego, nada casual, que ya en la segunda mitad del siglo XIX aparecieran sucesivamente poetas considerables dispuestos a dar temáticamente forma al tema de la extrañeza de la Buena Nueva en nues-

1. KIERKEGAARD, *Der Augenblick* [El instante], *Werke*, ed. alemana *cit.*, XII, pág. 54.

2. Para estimar adecuadamente este fenómeno sería, desde luego, necesario saber hasta qué punto tienen fuerza o número las diversas capas de fieles. Me parece que la estimación del profesor F. Heer, según la cual el número de los «cristianos practicantes» constituye del 8 al 12 % de las confesiones, resulta bastante convincente; aunque, desde luego, no puede saberse cuál es la proporción de los creyentes real y conscientemente convencidos incluso en ese 12 %. Cfr. F. HEER - G. SZCZESNY, *Glaube und Unglaube* [Fe e incredulidad]. *Ein Briefwechsel* [Un epistolario], München 1959, pág. 30.

3. H. FRIEDMANN und O. MANN, *Christliche Dichter der Gegenwart* [Poetas cristianos de hoy], Heidelberg 1955, págs. 68, 145.

tra época. La leyenda del Gran Inquisidor en *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski es la inauguración de ese tema. Y si se objeta que Dostoeivski ha escrito ese texto sólo contra el catolicismo, se podrá responder remitiendo a su descripción de la vida y la muerte del staretz Sossima en la misma novela: se trata de una vida santa que culmina en bondad y prudencia terrenas, pero después de la muerte no se producen milagros, ni la aureola de santidad, y la historia desemboca en un escándalo sumamente terreno.

También Gerhart Hauptmann ha dado forma a esa extrañeza de Cristo a nuestra época, y no es casual que la línea básica de la composición sea en su obra una oscilante frontera irónica entre el apostolado y la locura. La novela de Pontoppidan *La tierra prometida,* tan radicalmente diversa en todo lo demás, se basa en una estimación análoga de la situación presente. Tampoco posteriormente se interrumpe la línea de obras así, que incluso llega a aparecer en autores católicos. «Dios nos guarde de los santos», dice el superior en la novela de Bernanos *Diario de un párroco rural,* y la exclamación sirve al mismo espíritu satírico construido por Shaw en el epílogo a la *Santa Juana.*

Ese cuadro de la situación puede completarse desde el polo opuesto; no sólo el mundo cristiano mismo no quiere saber ya nada más de Cristo ni de los auténticos santos, sino que esa problemática alcanza en importantes poetas modernos la propia interioridad. Los principales contenidos revelados aparecen así en la forma trágica e insatisfecha de la mera necesidad religiosa abstracta. No vamos a aducir aquí los poemas blasfemos del Heine moribundo. Pero Baudelaire, al que Rudolf Kassner ha llamado «Poeta Christianissimus» y cuya religiosidad ha sido reconocida incluso por Maritain, etc., porque sin duda vivía una intensa necesidad religiosa, se ve arrastrado en el ciclo «Révolte» a la siguiente confesión:

Rêvais-tu de ces jours si brillants et si beaux
Où tu vins pour remplir l'éternelle promesse,
Où tu foulais, monté sur une douce ânesse,
Des chemins tout jonchés de fleurs et de rameaux.

Où, le coeur tout conflé d'espoir et de vaillance,
tu fouettais tous ces vils marchands à tour de bras,
Où tu fus maître enfin? Le remords n'a-t-il pas
Pénétré dans ton flanc plus avant que la lance?

—Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait
D'un monde où l'action n'es pas la soeur du rêve;
Puissé-je user du glaive et périr par le glaive!
Saint Pierre a renié Jesus... il a bien fait!

Análogamente hace Rilke —cuyas necesidades religiosas eran también intensas— que Cristo hable a Dios en el poema «El huerto de los olivos»:

Ya no te encuentro. No en mí, no.
No en los demás. No en esta roca.
Ya no te encuentro. Estoy solo.

Estoy solo con la aflicción de todos los hombres.
la que intenté aliviar mediando Tú,
que no existes. Oh vergüenza sin nombre...

Luego contaron: bajo un ángel.

¿Por qué un ángel? Ay, bajó la noche
y hojeó indiferente entre los árboles.
Los discípulos se agitaron en sus sueños.
¿Por qué un ángel? Sólo cayó la noche.

La noche que llegó no fue distinta de otras;
a cientos pasan así.
En ellas duermen los perros y yacen las piedras.
Una, sí, triste, una cualquiera,
que espera hasta que vuelva la mañana.

Ese profundo resquebrajamiento del contenido creído en otro tiempo, de la realidad efectiva de la religión cristiana, su reducción a la mera necesidad religiosa subjetiva, que pueden manifestarse en sus efectos tanto hacia fuera cuanto hacia dentro, se mostrará, como es obvio, en la práctica cotidiana con las formas más diversas, a veces sumamente paradójicas. Friedrich Heer cita, por ejemplo, la sentencia de Charles Maurras: «Je suis athée, mais je suis catholique».[1] El caso es extremo porque Maurras era lo suficiente-

1. F. HEER, *Europäische Geistesgeschichte* [Historia del espíritu europeo], Stuttgart 1953, pág. 334. Cfr. A. THIBAUDET, *Les Idées de Charles Maurras*, París 1920, págs. 175, 182 s.

mente agudo para tomar consciencia de la problematicidad de su situación, y lo suficientemente sincero o cínico para decir abiertamente lo descubierto; pero su extremosidad no habla en contra de su tipicidad. Pues es muy frecuente que hombres que, a consecuencia de sus intereses, o de sus convicciones, se ven movidos en su acción en una determinada dirección, reconocen o perciben instintivamente que, de acuerdo con la estructura social de la época, una determinada orientación religiosa corresponde entitativamente a su acción, aunque ellos no sean creyentes; tal es el caso de los esfuerzos por restaurar la monarquía y el catolicismo en la práctica política de Maurras. Lo corriente es que los jefes ideológicos, los militantes o los seguidores se asimilen entonces, o crean al menos asimilarse, la religiosidad que es útil para su acción práctica, con lo cual saltan inconscientemente el abismo que el franco cinismo de Maurras sabe mantener abierto. Pero las contradicciones objetivas no pueden nunca quedar anuladas por su negación consciente o inconsciente, y una religiosidad con ese origen no se diferencia cualitativamente ni en principio, por lo que hace a su estructura esencial, de los ejemplos americanos antes aducidos. Este tipo de intrincación de las convicciones y las actitudes religiosas, etc., con la práctica de la vida cotidiana es, de acuerdo con la complicación de su substrato, de una variabilidad infinita en el contenido y en las formas. Aduciremos aún un tipo especialmente característico: la eficacia de los restos mágicos aún vivos de las religiones en la vida cotidiana. Aunque muchas religiones se han esforzado seriamente por superar esos restos, hay muy pocos ejemplos de éxito real en esa empresa. La cosa no es casual; pues cada rito bien fijado y prescrito acarrea casi inevitablemente la asociación de representaciones mágicas: su contenido, su significación religiosa íntima, palidecen ante la creencia en que el enunciado de ciertas palabras en determinadas situaciones, la sucesión de determinados gestos o movimientos, etc., ejercen directamente una influencia en los poderes trascendentes ya por su mera facticidad. La confianza a menudo fanática y ciega desencadenada por esos ritos pueden ser, dadas las condiciones, el vínculo decisivo por el cual los hombres se sienten ligados a una religión, lo que les convence inconmoviblemente de que sólo gracias a esas mediaciones rituales materiales van a ser favorecidos por los poderes trascendentes sus fines privados en el más allá (y hasta en esta tierra). La escisión de la Iglesia rusa en el siglo XVII no se ha debido a contraposiciones dogmáticas,

sino a innovaciones litúrgicas, rituales, lo cual ilustra esa situación del modo tal vez más plástico.

Tan erróneo sería ver la fuente única de la necesidad religiosa en la vitalidad de esos restos mágicos, en la influenciabilidad del curso de las cosas en el más allá y aquí mismo por determinados comportamientos normados de los hombres, como subestimar, a la inversa, la importancia de esos restos en la génesis y la conservación de dicha necesidad religiosa. Ocurre, además, que en el concreto comportamiento religioso suelen desdibujarse los límites entre ambas esferas, y que, por otra parte, ninguna religión, por radicalmente que se haya desprendido de restos mágicos, puede renunciar a la determinación teleológica de los destinos humanos privados y singulares, si es que no quiere disolverse a sí misma. Max Weber ha trazado un cuadro muy interesante del intento más consecuente de eliminar totalmente los elementos mágicos de la religión: el intento de Calvino. Según Calvino, no existe medio ni procedimiento alguno para dirigir la gracia divina en favor de aquel al que Dios no la concede; ni puede haber signos externos de elección ni de condenación. Pero ya en sus inmediatos seguidores, la «certitudo salutis», la seguridad de la salvación, de que son elegidos, vuelve a desempeñar un papel importante. Se convierte, por una parte, en deber eclesiástico el considerarse elegido, hasta el punto de que toda duda al respecto se considera una tentación del diablo; y, por otra parte, se adoctrina intensamente al fiel con la tesis de que hay que trabajar febrilmente, cada uno en su oficio, para conseguir aquella certidumbre; la conclusión es que el éxito de esa conducta activa resulta un signo de la elección, de la salvación. «A diferencia de la genuina doctrina de Calvino, el calvinista acababa por saber por qué Dios había dispuesto tal o cual cosa. La santificación de la vida pudo tomar así casi el carácter de la buena dirección mercantil.»[1] Como se ve, incluso a raíz de la resuelta liquidación doctrinal de todos los restos mágicos, se ha mantenido esencialmente —aunque sin duda en formas siempre cambiantes— la estructura categorial de ese centramiento teleológico de los decursos causales de la realidad objetiva en torno del destino de la persona privada. Max Weber ha dado también un excelente resumen psicológico de los motivos sociales y anímicos activos en esas teodiceas religiosas: «El afortunado se contenta

1. M. WEBER, *Religionsoziologie, cit.*, I., págs. 95, 104 s., 110, 123 s.

pocas veces con el hecho de su fortuna. Tiene por encima del disfrute la necesidad de considerarse con *derecho* a él. Quiere estar convencido de que lo "merece", y, ante todo, de que lo merece en comparación con otros. Y también necesita poder creer que a los menos afortunados, a los que no cuentan con la misma felicidad, no les ocurre sino lo que merecen. La fortuna quiere ser "legítima"».[1]

Hemos aludido a una determinada teodicea del éxito —del éxito en la tierra y en el más allá—, pero es claro que se trata de una, y es dudoso que sea la más importante entre las formas de concentración en torno al Yo privado cuya suma y cuyo sistema constituyen la universalidad de las religiones. El otro aspecto principal es la teodicea del dolor o sufrimiento. Y es seguro que la introducción del dolor, del fracaso, del ser oprimido, etc., en este contexto es una necesidad tan elemental al menos como la consagración trascendente del éxito terrenal. Pues precisamente el resultado desafortunado de las empresas humanas, las dolorosas alteraciones de la existencia humana, suelen plantear con la intensidad más violenta la cuestión del sentido del sufrimiento, del para-qué del fracaso, etc., cuyo carácter teleológico es el acertado punto de partida del análisis de Hartmann. Objetivamente, el fracaso nace de la causalidad «sin sentido» del decurso cósmico tanto cuanto el éxito. El hombre mismo y sólo él es el que en conexión inmediata con la ocasión dada, o bien orientado por perspectivas más generales, da un sentido al acaecer «sin sentido», un sentido cuyo valor no puede basarse sino en la medida en la cual la nueva comprensión contenida en esa dación de sentido va a ser capaz de dirigir más adecuadamente la actividad futura del hombre de que se trate, o incluso de suministrar un modelo para la práctica de otros hombres. Por eso el marqués de Keith, el personaje de Wedekind, dice acertadamente acerca de una tal constelación: «Una desgracia es para mí una ocasión tan favorable como cualquier otra. Cualquier asno puede tener mala suerte un día; el arte consiste en saber aprovechar esa mala suerte». Pese al acento premeditadamente cínico de esas palabras, ellas expresan verazmente la relación objetiva entre el sujeto y el objeto en este caso de la práctica humana; no disminuyen en absoluto la verdadera importancia del sujeto, pero rechazan toda consideración teleológica del mundo externo

1. *Ibid.*, pág. 242.

que esté centrada en el yo. Esta ruptura con la teodicea del fracaso orientada al sujeto rebasa desde este punto de vista la inmediatez de la vida cotidiana, pues en ésta la importancia vital del comportamiento del sujeto —frecuentemente tiene el hombre que tomar decisiones instantáneas, no preparadas, bajo pena de sucumbir, y esas decisiones determinan a veces su destino a largo plazo y hasta definitivamente—, da origen al prejuicio de que la ocasión externa que provocó una tal decisión del sujeto estaba ya de algún modo, en su Ser-en-sí objetivo, intencionalmente orientada al sujeto, de tal modo que ésta da en realidad respuesta a una pregunta que le plantea un sujeto trascendente.

La teodicea arraiga en ese suelo de representaciones inmediatas, acríticas y dogmáticas, de la vida cotidiana. Por eso falta en ella el real rebasamiento del horizonte cotidiano; lo que ella misma añade a la cotidianidad no es sino una fijación de esa inmediatez con la ayuda de una «profundización ideológica» que es imposible fundamentar en objetividad. El ansia subjetivamente necesaria de una aclaración intelectual y emocional de esa inmediatez de la vida cotidiana es la necesidad religiosa que la teodicea del dolor aspira a satisfacer. Si el dolor se presenta como una señal de Dios, como una prueba o hasta como un signo de elección, entonces el destino privado queda encuadrado en una gran conexión cósmica que tiene la pretensión de ser más real que el ser terreno, más verdadero objetivamente que la realidad objetiva dada, y consiguientemente, la de insertar la vida privada de la persona privada en un amplio plan de salvación. Basta recordar el libro de Job para comprender lo profundamente que arraiga en el alma de los hombres el ansia de vivir el mundo como una teodicea del dolor. Pero esos efectos serían imposibles si las emociones correspondientes no fueran capaces de despertar en los hombres vivencias morales profundas e importantes. No obstante, el reconocimiento que aquí hacemos no puede en modo alguno suprimir o ignorar la falta de fundamento real de tales emociones: pero nos permite echar un vistazo a la complicada historia, llena de irregualaridades y de contradicciones, de las conductas morales de los hombres. También ante esta cuestión nos vemos obligados a considerar sólo un lado del imponente complejo problemático, el lado que se encuentra en directa relación con nuestro planteamiento más estrecho, a saber: la relación entre las emociones, las decisiones, las actividades, etc., morales y la privaticidad de las personas afectadas. Y en la historia

de las religiones se aprecia que la tendencia dominante apunta a la conservación de la privaticidad; por grandes que sean los sacrificios, por heroicas las adaptaciones y hasta las renuncias a sí mismo que es capaz de promover la teodicea del dolor, su objetivo final es de todos modos la salvación del alma del individuo de que se trate, la preservación sublimada de su privaticidad, aunque el camino pase por una mortificación de su elemento creado, y aunque acarree sentimientos profundos e íntimos que refieran como objeto a la salvación de los demás.

Este mantenerse en la particularidad se relaciona con una vinculación polar con la satisfacción definitiva en el más allá. Ante ésta la vida cismundana se reduce a una mera preparación, a un mero lugar de prueba, y de este modo es imposible que se estimen como valiosas en sí las circunstancias y las fuerzas vitales que, en esta vida, empujan a los hombres más allá de su privaticidad, aunque esas situaciones y fuerzas están, como es natural, presentes muchas veces y algunas, incluso, con un alto desarrollo. Pero en cuanto que esos «estratos intermedios» se configuran con vida propia, resulta inevitable el conflicto con el objetivo final trascendente. Anteriormente hemos identificado el elemento de criatura con la privaticidad, y esa identificación, como dijimos, era sólo provisional y con reservas. Queda en pie la vinculación, al mismo tiempo inmediata y última, de la privaticidad con el más allá, pero aquel elemento de criatura abarca en sentido religioso incluso las formas de la actividad humana que aspiran y realizan, por las meras fuerzas del hombre, una superación de la simple privaticidad. En la medida en que dichas fuerzas y actividades se someten sin condiciones al comportamiento religioso, aparecen como simples manifestaciones de la criatura en tanto que criatura; si, en cambio, se presentan con la exigencia de significación independiente, tienen que recusarse desde el punto de vista religioso como efectos de la soberbia de la criatura, y esta recusación ha de ser enfática. La contraposición es por necesidad omnipresente y activa en toda vida religiosamente regulada, y se mueve —según las condiciones sociales— entre la latencia y la colisión abierta. La contraposición se aprecia en seguida examinando las excepcionales corrientes religiosas en las cuales, por su naturaleza esencial, la trasformación de la vida terrena desempeña un papel de importancia, como en el movimiento que va desde los albigenses, pasando por los hussitas y por Thomas Münzer, hasta los comienzos del puritanismo

revolucionario. La cura por la trasfiguración del hombre privado en el más allá, pasa temporalmente en estas sectas algo a segundo plano, y las fuerzas éticas así desencadenadas tienden a avasallar la privaticidad. No en vano se trata generalmente de movimientos religiosos heréticos. El conservadurismo social tiene una profunda afinidad con la trascendencia religiosa: a la luz de su objetivo final, se desprende por sí misma la defensa religiosa de lo que socialmente existe en un momento dado como estadio intermedio meramente terrenal, mientras que una trasformación revolucionaria del ser social tiene que competir —lo quiera o no— con la trascendencia, porque ambas tenderán a conseguir la mayor influencia sobre los hombres y su conducta. Sin duda la ética de Tomás de Aquino o de los jesuitas, expuesta con los requisitos académicos tradicionales, es más sistemática y ordenada que la de los hussitas radicales o la de Thomas Münzer; pero la causa principal de esa diferencia es que la primera intenta ocultar más o menos totalmente la contradicción interna de la criatura, mientras que en el segundo tipo de ética religiosa esa contradicción, aunque muy pocas veces dicha y nunca realmente consciente, aparece sin reservas como tema. La solución que puede dar la teología es, por una parte, la nivelización muy baja de todas las fuerzas inmanentes humanas que tienden a rebasar la privaticidad al nivel de la criatura, o sea, la prueba de que esas diferencias son nulas ante Dios; y, por otra parte, la radical acentuación de la relación de la privaticidad con la salvación en el más allá, la acentuación del humilde reconocimiento de la naturaleza creada de todo lo meramente humano que hay en el hombre a la luz del premio o castigo que espera en el más allá. Esa concepción de la pena y el premio es lo que ha provocado el reproche de tantos ilustrados, como el de Gottfried Keller: «Ciertamente no existe utilitarismo más escandaloso que el que predica el cristianismo».[1] Con esas palabras critica Keller acertadamente la naturaleza ética de todas las relaciones teológicas cristianas entre lo propio de la criatura y el más allá.

Con esas observaciones hemos rozado ya el polo contrapuesto a las ideas que considerábamos necesarias para introducirnos en el problema de la vigencia de la privaticidad en las religiones. Ya por ese contraste podemos ver fácilmente que se trata de una esfera extensiva e intensivamente universalista y que abarca la entera

1. GOTTFRIED KELLER, *Gesammelte Briefe* [Cartas], Bern 1950, I, pág. 432.

vida humana, pero conservando como momento central la preservación de la personalidad privada; se trata del eslabón que une con necesidad lo patéticamente más alto con lo práctica y cotidianamente más modesto. Pues la cotidianidad no es en modo alguno un mero escenario de las actividades inmediatamente prácticas, sino al mismo tiempo el de un gran drama de la vida humana. Baste con aludir al fenómeno de la muerte, tanto la propia cuanto la de los hombres íntimamente vinculados con nosotros. En este punto, ante la inflexible aniquilación de la privaticidad del hombre, tienen que hacerse visibles con claridad plástica y en el despliegue de toda su problemática las determinaciones decisivas de la vida religiosa. Lo esencial en esto es el fundamento de la necesidad religiosa en la vida cotidiana, el deseo de que el nexo causal de los acontecimientos, cuyo funcionamiento es plenamente inedependiente de la consciencia humana, experimente una inflexión teleológica que corresponda a las necesidades vitales más elementales y más auténticas del individuo privado de cada caso. La oración cobra claramente en situaciones así una determinación mágica, aunque con la diferencia —nada despreciable desde el punto de vista ideológico— de que la magía, de un modo sumamente ingenuo y primitivo, pretendía influenciar inmediatamente «fuerzas» que, según sus representaciones, eran independientes del hombre, o sea, intentaba someterlas al modo como el hombre obra en el trabajo normal sobre la naturaleza que le rodea, mientras que la oración religiosa se dirige a la misericordia de Dios y espera obtener de él un milagro, es decir, que suspenda para el caso especial que interesa al individuo privado la eficacia. De este modo, la conexión estructural que hemos considerado básica aparece aquí en una forma exacerbada. Pontoppidan describe en su novela *La tierra prometida* al clérigo Emanuel, profundamente creyente, que no permite durante mucho tiempo, por su ciega confianza en Dios, que los médicos traten a su hijo enfermo; cuando se presenta la crisis final, el párroco se hunde moralmente gritando: «Dios!... Dios mío!... ¿Dónde estás?» J. P. Jacobsen trata un caso análogo, aunque desde el punto de vista contrapuesto, el del ateísmo. La inclinación del ateo fanático Niels Lyhne ante la omnipotencia milagrosa de Dios tiene matices blasfemos, e incluso en el desesperado hundimiento de su concepción del mundo, de lo que informó toda su vida, el personaje manifiesta su odio a Dios, al dios «que mantiene en el terror la tierra con sus pruebas y castigos..., que quiere que

todos se arrodillen temblorosos..., que, cuando le apetece, aplasta lo que más quieres en el mundo...»; pero eso no altera en nada la estructura categorial de la situación: el ateo aplastado por su destino individual espera, igual que el creyente cristiano, que un poder trascendente cambie, por su oración, el decurso causal normal de las cosas, y precisamente en el sentido de un deseo que nace de su persona privada, de las privadas condiciones de su vida.

Así pues la muerte, como situación extrema de la vida humana, es muy adecuada para descubrir las determinaciones reales de esa vida en su conexión también real. Y al intentar ese examen resulta que también la relación de la muerte con la necesidad religiosa es por su auténtica esencia un problema de la vida, de la conducta humana, aunque, como se comprende, no suelan aparecer conscientemente las vinculaciones y mediaciones reales y verdaderas. De entre todos los grandes poetas modernos, Léon Tolstoi es el que más apasionadamente se ha interesado por este problema. En un estadio relativamente temprano de su evolución intelectual, cuando las cuestiones de la concepción religiosa del mundo eran para él menos problemáticas que lo que luego llegaron a serlo una vez que su maravillosa capacidad de observación pudo desplegarse sin obstáculo alguno, Tolstoi ha tratado este problema en una carta acerca de su narración *Tres muertes*: «Sin razón considera usted la narración desde el punto de vista cristiano. Mi idea era la siguiente: han muerto tres seres, una barynia, un mujik y un árbol. La barynia es lamentable y repugnante, porque miente durante toda su vida e incluso a la vista de la muerte. El cristianismo, tal como ella lo entiende, no le resuelve la cuestión de la vida y la muerte. ¿Para qué morir cuando se quiere vivir? Cree en las promesas del cristianismo con la imaginación y con el entendimiento, pero su ser se revela contra ellas, y no le es posible otra serenidad (salvo la pseudocristiana), porque el lugar está ya ocupado. Así produce repugnancia y lástima a la vez. El mujik muere tranquilamente, por la sencilla razón de que no es cristiano. Su religión es otra, aunque, según el uso, haya cumplido siempre con todas las ceremonias cristianas. Su religión es la naturaleza, con la cual ha vivido. Taló árboles, sembró centeno, lo segó, sacrificó corderos, otros nacieron en su casa, y también niños. Murieron ancianos, y él conoce esa ley de la que no se ha apartado nunca, como se apartó la barynia, y por eso ha podido mirarle simple y directamente a los ojos. "*Une brute*", dirá usted; pero ¿por qué ha de ser mala

une brute? Une brute es felicidad, hermosura y armonía con el mundo entero, y no una disonancia como la barynia. El árbol muere tranquilamente, veraz y hermosamente. Hermosamente porque no miente, no gesticula, ni teme ni lamenta».[1]

El acento polémico contra el cristianismo no es en este texto casual ni accidental. Tolstoi alude sin duda a la religiosidad externa del campesino, la cual, con toda probabilidad, es de carácter predominantemente mágico y tiene íntimamente poco que ver con el cristianismo como religión. La barynia, en cambio, es una cristiana, pero sin fundamentos profundos, de modo que no cuenta para ella la exacerbación patética de la oración que hemos considerado en otros ejemplos. En la naración de Tolstoi resulta por ello muy importante que la señora haya vivido una vida inútil y sin sentido, mientras que el campesino, dentro de los límites de sus circunstancias, ha tenido una existencia con sentido, en armonía con su mundo circundante humano, social y natural. Lo que el poeta intenta aclarar aquí es la profunda correspondencia entre la conducta y la muerte. El aspecto subjetivo de la muerte, como conclusión de toda vida, corresponde exactamente al carácter propio de la conducta de la persona de que se trate: la vida vivida con un sentido se cierra con una muerte vivida con autodominio; la vida vivida sin sentido se termina en una lucha, sin esperanza y llena de torturas, con el final sin sentido. Por lo que hace al campesino, Tolstoi ha expresado plásticamente un hecho muy general, observado, antes y después, por muchos otros. Me limitaré a aducir una observación, también epistolar, de Hugo von Hoffmannsthal, porque casi es imposible imaginar un contraste ideológico y poético mayor que el que opone a los dos poetas; en su carta se propone Hoffmannsthal caracterizar el pueblo, y escribe respecto de nuestro problema lo siguiente en cuanto a rasgos de una auténtica pertenencia al pueblo: son hombres «que aceptan con tranquilo dominio lo más terrible, y ni siquiera piensan exageradamente en la muerte...»[2]

La obra maestra de la época tardía de Tolstoi, la célebre narración sobre *La muerte de Iván Ilich,* está dedicada a la otra manera de morir, a la muerte como concentración de la falta de sen-

1. L. TOLSTOI, *Briefwechsel mit der Gräfin A. A. Tolstoi* [Epistolario con la condesa A. A. Tolstoi], ed. alemana, München 1913, págs. 114 s.

2. C. J. BURCKHARDT, *Erinnerungen an Hoffmannsthal* [Recuerdos de Hofmannsthal], Basel 1943, pág. 32.

tido de toda una vida. Como es natural, el problema aparece frecuentemente en la literatura, unas veces en relación inmediata con la muerte del individuo, otras a través de relaciones más mediadas, como en la escena de los «fundidores de botones» del *Peer Gynt* de Ibsen, en donde se declara que todo aquel que no ha vivido consecuentemente su vida hasta el final, se mezcla con otros de naturaleza o vida parecida y se echa en la caldera para fundirlos a todos de nuevo; eso provoca en el protagonista un miedo nervioso y agitado a la muerte, y, más tarde, le permite reconquistar la serenidad del alma, una vez que su nuevo encuentro con Solveig le ha convencido de que a pesar de todo ha tenido una vida con sentido. Sería fácil acumular ejemplos. Y así es fácil comprobar que esta clase de manifestación agudizada de la necesidad religiosa nace de la imperfección, de la fragmentariedad y la falta de metas de la vida individual. Cuando no se da esa problemática, no aparece siquiera ese tipo de necesidad religiosa. La superación puramente intelectual, mental, de la religión no tiene en modo alguno importancia decisiva, como se aprecia en el caso de Niels Lyhne. El mérito literario de Jacobsen consiste en haber descubierto artísticamente esta debilidad. Como su personaje tiene una vida sumamente desgarrada e inconstante, su liberación respecto de la religión no es para él una verdadera liberación, sino más bien una carga moral, una prueba religiosa —así podría decirse— de nivel superior; un interlocutor le dice en cierta ocasión: «es que el ateísmo acabará por dirigir a la humanidad exigencias morales más difíciles que las que presenta el cristianismo», y Niels Lyhne está completamente de acuerdo con esa interpretación de sus ideas. Antes de la Revolución Francesa la situación era muy distinta, y no por casualidad; el ateísmo, en efecto, abarcaba entonces más cosa, a saber, una trasformación de la sociedad y, por tanto, de la vida del individuo humano. Es característico que la frase de Keller que antes hemos citado haya sido escrita en defensa de la ética de Holbach. (Dicho sea de paso, en el pensamiento de Keller la liberación respecto de la religión va siempre junta con sus esfuerzos políticos democráticos.)

Con todo esto se nos va presentando de modo cada vez más claro la conexión de la conducta individual, de la entidad individual sensible de la existencia personal, con la situación social de cada caso y con el modo como la actividad personal de los hombres consigue actuarse en ella. En sí misma es esta afirmación casi un lugar

común, pero precisamente al estudiar estos problemas el hecho se pasa por alto tan a menudo que parece obligado aludir al menos brevemente a esta situación básica. Es evidente que el redondeo armonioso, la perfección cismundana de la vida del individuo no es posible más que sobre la base de una concordancia de su actividad, de las emociones, las ideas que la desencadenan y que ella misma a su vez provoca, con el propio ámbito vital de ese individuo; se entiende sin más que esa concordancia no puede ser nunca más que relativa, pero puede consistir también en una lucha con la sociedad existente, y hasta la derrota de la personalidad privada en esas luchas puede suscitar en la vida la armonía de que aquí hablamos; piénsese en la dilatada serie de datos en este sentido que van desde Sócrates hasta las últimas cartas de despedida de los condenados a muerte de la resistencia antifascista. Esto precisamente permite ver que en una vida así, en una vida con sentido y terminada con sentido, han obrado siempre fuerzas que llevaron a los hombres —con mayor o menor consciencia y resolución— por encima y más allá de la privaticidad inmediata de su nuda existencia dada. Por la universalidad de la vida social, por lo innumerable de sus variaciones históricas, por las infinitas posibilidades de reacción subjetiva —religiosa o sin religión— a ese complejo total tal como se presenta en cada caso, elementos que, aunque siempre presentan una tipicidad histórico-social, clasista, sin embargo, pueden tener diferencias individuales enormes incluso dentro de una misma capa social y de una misma época, por todo eso es evidentemente imposible repasar el problema en su riqueza extensiva.

De acuerdo con las necesidades de nuestro planteamiento, nos limitaremos a apuntar algunos casos típicos en los cuales el autorredondeo cismundano de la vida individual, su tendencia inmanente a un comportamiento ético-terrenal ante las cuestiones decisivas de la existencia, suelen obstaculizar la génesis de la necesidad religiosa. Hemos hablado ya, a propósito de las observaciones de Tolstoi, acerca de los comportamientos de los campesinos que son típicos y de interés a este respecto. Como es natural, la solución anti-religiosa de los problemas de la existencia ha tomado en el proletariado formas muy diversas de ésa. Estudiando la teodicea del dolor, Max Weber cita una encuesta del año 1896, a la cual un considerable número de obreros contestó explicando su incredulidad respecto de la religión del modo siguiente: la mayoría apeló a la «injusticia» del mundo, y la minoría a argumentos científico-

naturales; Weber comenta del modo siguiente las ideas de la mayoría de los obreros: «Es claro que se debe esencialmente a que creen en una resolución equilibrada en esta tierra por medio de la Revolución».[1] Sin poder entrar aquí en ese gran problema de la convergencia íntima tendencial de ideario revolucionario e irreligiosidad en la cultura del proletariado, podemos, de todos modos, observar que se trata de un típico choque entre solución cismundana y solución trascendente a las cuestiones decisivas de la existencia; en la línea principal que resulta de los casos individuales, parece verosímil que la actitud práctica, revolucionaria, es la que determina la religiosa, y no a la inversa. En todo caso, puede observarse de un modo general que la influencia de las concepciones religiosas suele aumentar en la clase obrera cuando aumenta la influencia de la política reformista.

De este modo la génesis o la caducidad de la necesidad religiosa en el hombre parece ser sobre todo un problema de la práctica de la vida. Sin duda el creciente dominio teorético de los fenómenos es un factor de importancia; pero en la mayoría de los hombres la decisión entre el más allá y esta vida depende de que consigan o no satisfacer en la tierra las más profundas necesidades de su vida, o de que puedan emprender al menos una lucha por la futura satisfacción de esas necesidades, lucha que consigue dar a sus vidas un sentido interior. Algunas observaciones históricas de Max Weber son de sumo interés desde este punto de vista: «La conducta del guerrero no tiene mucho que ver —dice a propósito de las viejas castas o clases guerreras—, con la idea de una providencia bondadosa, ni con la de exigencias éticas sistemáticas puestas por un dios trasmundanal. Conceptos como "pecado", "salvación", "humildad religiosa" suelen ser no sólo ajenos a la nobleza guerrera, sino insultantes para ella. Aceptar una religiosidad que trabaje con esas construcciones, e inclinarse ante el profeta o el sacerdote, resulta necesariamente vulgar e indigno para un guerrero o un hombre distinguido, como se aprecia en la nobleza romana todavía en tiempos de Tácito, o en los mandarines confucianos. Para el guerrero es un asunto cotidiano la superación íntima de la muerte y de las irracionalidades del destino humano...» Weber incluye en el grupo a los mandarines confucianos, y observa en todas esas capas la «ausencia absoluta de toda "necesidad de salvación" y, en

1. M. WEBER, *Religionsoziologie, cit., I,* pág. 247.

general, de todo arraigo trascendente de la ética, trascendencia sustituida por un convencionalismo estamental que, desde el punto de vista del contenido, es puramente oportunista y utilitario, pero estéticamente resulta una doctrina distinguida». Nos interesa aquí registrar el hecho de que la actividad social con éxito libera y despliega en el hombre fuerzas orientadas a un cumplimiento cismundano; los hombres perciben esas fuerzas como dadas en la vida terrena y se comportan consiguientemente de un modo negativo respecto de la idea del más allá. (Baste recordar la relación entre la vida terrena y el más allá en el mundo de los poemas homéricos.) Como es natural, las ideologías con esa base son muy poco firmes teoréticamente —de aquí el importante papel del conocimiento— y pueden siempre incorporarse a sistemas religiosos; Weber lo entiende así, y recuerda que esto ha ocurrido, por ejemplo, con los guerreros mahometanos, con los cruzados medievales, etc.; y el propio Weber no deja, sin embargo, de señalar que en esos fenómenos ha tenido un papel de importancia la acumulación de motivos materiales (botín, etc.).[1]

En todo esto vuelve a apuntarse la diferencia entre la religión universal y la secta. Toda comunidad religiosa tiene inevitablemente que proclamar cuál es el estado social que considera armonizado con la fe y cuál el que considera incompatible con ella. Incluso cuando los mandamientos religiosos se dirigen al comportamiento personal es imposible pasar por alto esta necesidad, pues todo mandamiento y toda prohibición implican un determinado estado de la sociedad para trasponerse en práctica humana. Las sectas suelen resolver este problema de un modo muy particular: su necesidad religiosa suele ser relativamente homogénea, y el comportamiento por ellas prescrito es por lo común inequívoco; por eso en la sociedad en que viven se encuentran generalmente fuera de la totalidad, al margen de las fuerzas motoras centrales. La diferencia capital respecto de las grandes religiones consiste en que éstas parten de la sociedad existente tal como es, y, de acuerdo con su concepción universal del dominio de acción al que aspiran, se orientan teniendo en cuenta las más amplias diferenciaciones de la necesidad religiosa. Hemos visto antes los éxitos que pueden conseguir las religiones mediante esas actitudes y su realización: las grandes religiones pue-

1. M. WEBER, *Wirtschaft und Gesellschaft* [Economía y sociedad], Tübingen 1921, págs. 270-272.

den conseguir incluso, gracias a esa concepción, que determinadas corrientes, cuya dialéctica originaria se había alejado de ellas, refluyan al cauce principal de cada religión. Por tanto, aunque también en este campo las acciones estén primariamente desencadenadas por situaciones sociales objetivamente presentes y activas, esas situaciones no suelen hacerlo de un modo inmediato, ni actúan, por consiguiente, como únicos motivos eficaces de la acción. En este punto se apoya la fuerza de las ideologías que, partiendo de la realidad, dan a ésta una interpretación en el sentido de los dogmas religiosos. Este campo de fuerzas de la ideología religiosa es de mucho alcance y, frecuentemente, de mucha duración. Pero también tiene sus límites claros. Por una parte, si quiere influir concretamente en los hombres, la ideología religiosa tiene que coincidir en cierta amplia medida con los hechos sociales. Al aludir a las grandes crisis religiosas de la Reforma y la Contrarreforma hemos podido ver que incluso el movimiento restaurador tuvo que partir de los nuevos hechos, de las radicales trasformaciones ocurridas en la formación social en que entonces se vivía, con objeto de poder ser eficaz dentro de las nuevas formas del ser social. Las resistencias internas con que suele tropezar un tal renacimiento restaurador de lo viejo pueden estudiarse muy bien en los escritos polémicos de Pascal contra los jesuítas. Por otra parte, el estado de las ciencias naturales en cada época, el estado de los conocimientos acerca de la realidad objetiva, es también una fuerza ideológica real que la interpretación religiosa de los hechos, la construcción de una imagen religiosa del cosmos, no puede eliminar tranquilamente sin correr el peligro de perder su influencia sobre importantes capas sociales, las más sensibles a la influencia del conocimiento científico como factor ideológico.

Así, pues, aunque en su forma originaria la necesidad religiosa es algo primariamente individual —la búsqueda por el hombre privado de una salvación, una redención que no puede ofrecerle la realidad inconmoviblemente dada bajo las condiciones objetivas y subjetivas de su vida—, sin embargo, el modo como se forme, se desarrolle o caduque esa necesidad está muy esencialmente condicionado por los fenómenos sociales e ideológicos recién esbozados. Sin duda puede un hombre, partiendo de su necesidad religiosa, rechazar resueltamente tanto la formación social de su época cuanto sus resultados científicos, y dar a esa negación un colorido religioso. Pero la posibilidad de un radicalismo consecuente así es

limitada. Pues como posibilidad realmente ilimitada lo es sólo para el individuo privado, el cual —visto con toda abstracción— puede permitirse ser un extravagante desde el punto de vista de la sociedad en la que vive. La religión —y hasta la secta religiosa, dentro de ciertos límites— se dirige siempre desde luego en última instancia al individuo privado, pero como esa apelación se orienta necesariamente y por principio a la mayoría, al mayor número posible de fieles potenciales o actuales, se ve obligada, bajo pena de sucumbir, a tener ideológicamente en cuenta un comportamiento, en cierto modo medio, de una gran masa. Esta circunstancia fundamental tiene como consecuencia el que en los últimos siglos la concepción religiosa del mundo haya tenido que ir librando en este campo un inacabable combate en retirada. Combate muy pugnaz, desde luego, nada pobre en contraofensivas temporalmente logradas; pero, visto a largo plazo, ese retroceso de la religión ante el conocimiento científico es inevitable, y todos los desdibujamientos ideológicos, por finos y astutos que sean —desde la «doble verdad» de la Edad Media hasta el neopositivismo de nuestros días (posición que consideraremos más adelante)—, no pueden desviar esencialmente la línea general de esa evolución. La diferencia se percibe con facilidad si se piensa en los tiempos de Tomás de Aquino y se compara la situación con la posterior penetración del conocimiento de la realidad desde el siglo XVI, y con las consecuencias de esa penetración para la imagen religiosa del mundo. No podemos entrar en detalles. La astronomía postcopérnica, el evolucionismo en el tema de la vida, etc., han obligado a las religiones a ceder terrenos que en otras épocas se consideraron indubitablemente suyos; pero también la aclaración filosófica de la relación entre la causalidad y la teleología, del concepto de ley, etc., obran en la misma dirección. Representaciones religiosas que en otro tiempo fueron importantes pilastras de la concepción religiosa del mundo se eliminan hoy de la discusión con pública habilidad.

En el centro de esas representaciones resquebrajadas se encuentra la Revelación, un elemento de la imagen religiosa del mundo que, por su esencia, no puede sostenerse más de lo que se sostenga esa imagen misma. La revelación es el fundamento de toda religión que pretenda obrar como fuerza social, no limitarse a ser la fe privada de un individuo solo. Desde este punto de vista no hay diferencia alguna entre secta y religión universal; la problemática entera queda, en efecto, planteada en cuanto la revelación

tenida por un hombre exige la fe de otro. Pues la revelación es la única garantía de la realidad de las representaciones religiosas como tales y de la naturaleza concreta de la trascendencia afirmada en ellas. Todo lo que una filosofía idealista o de orientación teológica consigue suministrar intelectualmente en favor de la trascendencia (las llamadas pruebas de la existencia de Dios) es esencialmente accesorio, mero apoyo ideológico complementario en favor de aquello en lo cual cree de todos modos el fiel; aparte de que la prueba ontológica —por tomar un ejemplo, y suponiendo que tuviera alguna fuerza— no puede apoyar más que la existencia de un abstracto Dios en general, nunca la del Dios concreto de una determinada religión. Por lo que hace a este último, la revelación es la única garantía posible del ser y, ante todo, del ser-así de aquella trascendencia en la cual se funda la fe religiosa. En el curso de la universal batalla en retirada de la concepción religiosa del mundo se intenta suavizar la paradoja única de la revelación en el marco de las reacciones humanas a la realidad por el procedimiento de introducir formas intuitivas de las más diversas —desde la intuición intelectual hasta la eidética—, con formas intermedias, como estadios de transición entre el conocimiento común y la revelación. (Aldous Huxley ha pretendido incluso introducir en ese «reino intermedio» la acción de determinadas drogas, con las cuales se podrían relacionar «científicamente» con la vida normal de los hombres visiones y revelaciones). No es éste el lugar adecuado para someter a crítica suficiente la doctrina de la intuición. Nos contentaremos con dos observaciones. En primer lugar: todas las intuiciones científicas y filosóficas se refieren a este mundo; a lo sumo se las interpreta como si pudieran descubrir la esencia del mismo mejor que cualquier otro método intelectual; y no se refieren a la trascendencia en el sentido propio y concreto de la religión. En segundo lugar: también la intuición presupone la verificabilidad de sus resultados. Sin duda se ha hecho costumbre (Schelling, Bergson) el ver en la intuición un nivel gnoseológico más alto que el del «pensamiento discursivo», pero incluso los pensadores de esta tendencia intentan insertar orgánicamente sus resultados en el sistema total de los conocimientos humanos, y unirlos con los demás en un sistema unitario y sin contradicciones. Un punto de vista realmente crítico no negará el aspecto psicológico de la intuición —el que tiene que ver con la psicología del pensamiento—, pero comprobará que los criterios veritativos tienen que ser exac-

tamente los mismos para el pensamiento intuitivo que para el no intuitivo.[1] Por eso la doctrina de la intuición no puede en modo alguno echar un puente entre el conocimiento científico de este mundo y la revelación acerca del más allá.

Mientras el comportamiento religioso dominó realmente la concepción del mundo por el hombre, no hubo necesidad alguna de mediaciones como la que pretende realizar el intuicionismo filosófico. San Pablo habla orgullosamente en la Epístola a los Corintios de que la revelación del Hijo de Dios (del Cristo crucificado) es «un escándalo para los judíos y una insensatez para los griegos». La inconmovible seguridad de la fe en la revelación pierde en la Edad Media incluso ese provocativo acento polémico; la evidencia de su verdad parece tan obvia que la filosofía toma sus contenidos como punto de partida de toda sistematización, de tal modo que la paradoja parece haber reabsorbido mucho de su punta paradójica. Pero no se debe confundir esa colaboración de mediaciones con la propiamente moderna, porque ambas se contraponen estrictamente. En la Edad Media era posible partir tranquilamente de la evidencia de la Revelación y construir de ese modo —de arriba a abajo— un sistema de mediaciones; este sistema ha de penetrar en la vida práctica cotidiana del hombre privado, ordenándola y dirigiéndola, y concretar la referencia originaria de la Revelación a esa privaticidad atendiendo a todas las incidencias de esa esfera. En cambio, los modernos esfuerzos de mediación van más bien de abajo a arriba; la base firme es para ellos la constituida por los fenómenos anímicos de los hombres, y las mediaciones se proponen eliminar de la Revelación los aspectos problemáticos, discutibles, frágiles, resultado de sus muchos resquebrajamientos, o reducir por lo menos el desastroso efecto de los mismos. La agudeza con que se presenta en cada caso la problemática de la revelación depende del grado de evolución de los conocimientos humanos. Mientras éstos arrojan una imagen del mundo que parezca coincidir en líneas generales con los contenidos de la revelación, resulta posible hacer de la fe un órgano superior al conocimiento científico, aparentemente capaz de desarrollar su propia imagen del mundo a partir de la trascendencia, colmar lagunas, redondear ese cuadro, etc.; por lo demás, en esas circunstancias la comparación del conocimiento científico con el contenido concreto de la revela-

1. G. LUKÁCS, *Die Zerstörung der Vernunft, cit.*, págs. 372 s.

ción no parece suscitar problema alguno de incompatibilidad. Por eso el copernicanismo y, más tarde, el evolucionismo, tuvieron que abrir un abismo profundo e insalvable en esa unidad medieval.

El *punctum saltans* a propósito del cual se manifiesta la irresoluble problemática de la fe y la revelación es su carácter extremadamente subjetivo, pese a lo cual se presentan como vehículo trasmisor de una verdad y una realidad objetiva. Es claro que en toda recepción humana y en toda reproducción intelectual de la realidad el camino pasa por el sujeto, y la decisiva cuestión de la objetividad consiste en cada campo temático en saber qué criterios existen para la captación del objeto por el sujeto y para la objetividad del objeto así captado. Esos problemas pueden considerarse aclarados en principio para la ciencia y el arte. Cuando se trata de la revelación, el sujeto mismo es una instancia última absoluta, pues es parte del contenido de la revelación la decisión acerca de quién es digno de ella; por otra parte, empero, lo revelado pretende ser una verdad inapelable, última, ni necesitada ni susceptible de rectificación. La tensión que esa contradicción produce, ha desempeñado un papel de importancia incluso en épocas de la historia religiosa en las que no se ha percibido abiertamente ninguna puesta en duda de la revelación misma. Pues casi siempre se ha admitido que un mero mensaje procedente del más allá puede ser obra del espíritu de la verdad igual que del espíritu de la mentira; las visiones que aportan revelaciones pueden ser también obra del diablo, tentaciones del creyente. Pero eso significa que también en el campo interno de la religión es necesario un criterio; no nos interesa el modo como se fije y se maneje ese criterio: si se confía a determinadas instancias, si se basa en tradiciones, etc.; lo único importante es que el criterio no puede ser instancia decisiva sino dentro de la religión de que se trate, ni puede hallarse, por tanto, sino dentro de cada iglesia particular. Mientras un territorio cultural está ilimitadamente sometido a una sola iglesia, esa situación no posibilita más conflictos que la lucha entre ortodoxia y heterodoxia, y el vencedor de esa pugna es siempre el autorizado para decidir qué debe considerarse verdadera revelación. La situación se complica cuando existe una comunicación entre territorios culturales así, sin que ninguna de las religiones universales en pugna consiga la supremacía decisiva, o sea, exterminar las demás religiones, tal como lo consiguió aparentemente la Iglesia Católica en el Occidente medieval por lo que hace a sus propios heterodoxos,

a la Iglesia oriental y al Islam. La nueva complicación ha resultado definitoria de la situación, a partir del momento en que la época de crisis de la Reforma y las guerras de religión terminó con la imposición de la necesidad política de la coexistencia de diversas religiones cristianas.

Como lo único que nos importa aquí de todo ese complejo problemático es la contradictoriedad de la revelación, podemos contentarnos con observar que ya mucho antes de aquella crisis, se había presentado a los hombres más agudos la cuestión de si la multiplicidad de las religiones y las luchas por ella suscitadas no iban a dar lugar a la muerte de la religión en general. Desde el cardenal Cusano hasta Erasmo de Rotterdam aparecen sin cesar intentos de solución cuyo contenido teorético suele contrarse en la tesis de que la esencia más profunda de las diversas religiones es en sustancia la misma, y que las divergencias se limitan a momentos secundarios. Pero la difusión y la realización concreta de esa idea tienen como consecuencia necesaria la debilitación de la idea misma de revelación. Y así el Cusano, por ejemplo, pone en boca del Logos, en sus diálogos religiosos, la idea de que por detrás de los diversos dioses impera una sola divinidad, y todo el que habla de los dioses se está refiriendo a ese fondo y abismo primigenio que es el adorado tácitamente por todos cuando adoran a sus dioses. El reconocimiento de ese hecho suavizaría la pugna de las religiones; en cuanto a la diversidad de las ceremonias, podría permitirse como hasta entonces, pues hay que tener consideración para con la debilidad.[1] Pero es claro que con esa tesis la fe religiosa originaria se convierte en una filosofía religiosa, y que la divinidad del Cusano es propiamente el Uno de Plotino, una trascendencia en general, sin figura ni personalidad, mientras que la fe y la revelación religiosas se vinculan con los hombres precisamente porque las personas privadas creen encontrar en el determinado ser personal de un Dios concreto la garantía de sus destinos. Cuando se debilita y disipa esa concreción del dios revelado, la vinculación religiosa con la trascendencia deja de actuar en el hombre individual. Por eso ha dicho Karl Barth compendiosamente: «El Dios de Schleiermacher no puede ser misericorde. El Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob lo puede y lo es».[2] La vinculación religiosa se produce

1. NICOLAUS CUSANUS, *Über den Frieden in Glauben* [De la paz en la fe], Leipzig 1943, págs. 102-103, 154.
2. K. BARTH, *Die Menschlichkeit Gottes, cit.*, pág. 15.

en el hombre y se reproduce precisamente por el desencadenamiento de tales emociones y afectos privados. Las representaciones ideológicas de que se sirve la religión pueden apoyar o reforzar sin duda esa vinculación, y su fracaso puede debilitar ésta; pero jamás pueden convertirse en sucedáneas de ella. Ya la Ilustración sabía perfectamente, desde Locke, que cada iglesia es ortodoxa para sí y herética para las demás; y pensaba generalmente que no hay en la tierra juez alguno competente para sentenciar ese caso. Hasta para un campeón tan destacado de la religión revelada única como es el Cusano resulta característico que parta exclusivamente de la propia revelación, que su universalismo no pase de una cierta benevolencia en el intento de corregir los «errores» y los «equívocos» de las demás revelaciones a partir de la propia. En la situación medieval, el pensamiento es siempre siervo de la religión, y la religión lo concibe siempre en esa situación medieval. Pero el pensamiento puede por su parte profundizar una crisis producida por la evolución histórico-social, o puede suavizarla mediante pseudosoluciones obtenidas por compromisos: pero lo que nunca puede es eliminar de verdad una crisis religiosa. Pues el fundamento real de toda religión es la fe de sus creyentes en una revelación concreta y específica.

La coexistencia de las religiones obra siempre en el sentido de un debilitamiento de la revelación de cada cual. Desde el punto de vista de una *humanitas* social, no hay duda de que la tolerancia así obtenida es algo progresivo; pero desde el punto de vista de la religión es con la misma claridad una pérdida de intensidad íntima. El joven Hegel ha reconocido muy claramente esta situación; hablando sobre escisiones e intentos de unificación en las religiones, escribe lo siguiente: «Un *partido* existe mientras se divide. Así ocurrió con el protestantismo, cuyas diferencias pretenden coincidir ahora en intentos unionistas: ésa es la prueba de que el protestantismo no existe ya. Pues en la escisión la diferencia interna se constituye como realidad. Al nacer el protestantismo, dejaron de existir todos los cismas del catolicismo. Ahora no se hace más que probar constantemente la verdad de la religión cristiana, y no se entiende para quién; pues la verdad es que no estamos entre turcos».[1] Cuanto más intensamente creen los miembros de una determinada comunidad en las peculiaridades específicas de una revelación, tanto más

1. ROSENKRANZ, *Hegels Leben* [La vida de Hegel], Berlín 1844, págs. 537 s.

difícil es la unificación de iglesias; y tanto más fácil cuanto más indiferentes son al respecto. El hecho de que en la actual opinión pública esos intentos de unión entre las iglesias sean, por así decirlo, algo que está constantemente en el aire, tiene sin duda causas ante todo políticas; pero el que la unión parezca al menos cosa de que se puede hablar es un síntoma de la caducidad de la idea de revelación, tanto por lo que respecta a su contenido concreto como en lo que hace a la estricta obligatoriedad de su forma como palabra de Dios.[1] De este modo la fe en la revelación —atendiendo sólo a los hechos— se desarrolla cada vez más en el sentido de la mera subjetividad, de la opinión subjetiva; cierto que ello ocurre con la contradictoria y paradójica posibilidad de que esa fe reaparezca con nueva intensidad en puntos o momentos críticos decisivos, cuando entran en conmoción intereses vitales de la persona privada. Pero la tendencia general dominante apunta a la independización creciente de la subjetividad religiosa, a su autonomía, a la relajación progresiva de la vinculación a los tradicionales contenidos de la fe. Esto acarrea el que dicha subjetividad pretenda cada vez más inequívocamente —aunque con estados de consciencia muy variables— ser la única fuente creadora de vida religiosa. Hemos citado antes una poesía de Góngora como ejemplo de que esos estados de ánimo fueron frecuentes en la gran crisis religiosa que culminó con la Reforma; la tendencia se aprecia de modo tan resuelto en los versos de Angelus Silesius que Gottfried Keller lee esos poemas en *Enrique el Verde* como si fueran la versión juguetona de una concepción del mundo próxima a la de Feuerbach.

Nos es aquí imposible describir el crecimiento de esa tendencia del sentimiento religioso desde Schleiermacher y el romanticismo. Pero aduciremos un paso de Kierkegaard en el que se expresan con paradójica claridad las consecuencias extremas de esa actitud.

1. Es imposible estudiar, ni resumidamente, la abundante literatura que existe sobre esos problemas; por otra parte, el autor se sabe perfectamente lego en este terreno. Por eso nos limitaremos a remitir al libro de HEINZ SCHÜTTE, *Um die Wiedervereinigung im Glauben* [Por la reunificación en la fe], Essen 1958, que contiene un material muy rico en manifestaciones católicas y evangélicas; esas declaraciones tienen esencialmente la tendencia a reconducir la escisión de la Iglesia a desgraciadas casualidades históricas y a equívocos momificados. He aquí una frase de Adolf von Harnack muy representativa de esa tendencia: «Si el Decreto de Trento sobre la justificación hubiera existido ya en 1515 y hubiera tenido tiempo de convertirse en carne y sangre de la Iglesia, no habría podido desarrollarse la Reforma». *Dogmengeschichte*, III, pág. 635, cit. por SCHÜTTE, *op. cit.*, pág. 81.

Como en muchas otras páginas suyas, su polémica se dirige en esta contra el idealismo objetivo de Hegel. La polémica no es casual: hemos mostrado que el debilitarse de la revelación acarrea el deseo de sustituir la religión vivida por una filosofía religiosa. Con su acerado instinto, Kierkegaard ve en eso un peligro para la religión, aunque esas filosofías religiosas coincidan con los contenidos de ella. Y escribe: «Cuando se pregunta objetivamente por la verdad, se reflexiona sobre la verdad en cuanto objeto respecto del cual se comporta el conocedor. No hay reflexión sobre la relación, sino sobre el hecho de que aquello respecto de lo cual se comporta el conocedor es la verdad, lo verdadero. Cuando aquello respecto de lo cual se comporta es sólo la verdad, lo verdadero, entonces el sujeto está en la verdad. Cuando se pregunta subjetivamente por la verdad, se reflexiona subjetivamente sobre la relación con el individuo; si el cómo de la relación del sujeto está en la verdad, entonces el individuo está en la verdad aunque esa relación lo sea con la no-verdad. Tomemos como ejemplo el conocimiento de Dios. Objetivamente se considera que se trata del Dios verdadero; subjetivamente, que el individuo se comporta de tal modo con Algo, que su relación es en verdad una relación con Dios». Se aprecia fácilmente que una subjetividad que es portadora única de la verdad puede, según esa teoría, encenderse a propósito de contenidos cualesquiera, y que su verdad depende exclusivamente del comportamiento íntimo de la subjetividad. Kierkegaard ve con toda claridad que eso significa la pérdida definitiva del viejo contenido de la religión, el Ser-en-sí verdadero de Dios; y además de verlo lo dice con su paradójica coherencia: «Ciertamente, de este modo se convierte Dios en un postulado, pero no con la ociosa significación que suele tener este término. Más bien queda claro que el único modo en el cual un existente puede entrar en relación con Dios consiste en que la contradicción dialéctica lleve la pasión a desesperación, y ayude a tocar a Dios con la "categoría de la desesperación" (la fe). De este modo el postulado no es en modo alguno lo arbitrario, sino *legítima defensa*: Dios no es un postulado, sino que la postulación de Dios por el existente es una necesidad».[1] No puede sorprender el que Jaspers, por lo general muy entusiasta de Kier-

1. KIERKEGAARD, *Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken* [Epílogo acientífico conclusivo a las Migajas Filosóficas], *Werke* [Obras], ed. alemana *cit.*, VI, págs. 274-275.

kegaard, pero decidido a preservar y salvar la actual tibia religiosidad que no compromete a nada, escriba sobre la religiosidad del danés: «Si fuera verdadera, me parece que se habría llegado al final de la religión bíblica».[1]

No podemos detenernos ante este problema, muy amplio y de manifestaciones muy variadas. Pero podemos ilustrar esta autodisolución de la revelación en el pensamiento religioso contemporáneo considerando algunas tomas de posición al respecto. Emil Brunner, por ejemplo, convencido de que las teorías antirreligiosas han rebasado ya su punto culminante y están declinando, declara que cada vez son más los seres humanos que confiesan la fe religiosa. Lo notable es que sus respuestas a la pregunta de qué entienden por religión son «no sólo muy diversas, sino curiosamente indeterminadas». Cuando confiesan una religiosidad en general y rechazan las religiones dogmáticas, «se descubre como raíz de su actitud la negación de que haya una revelación histórica». Ésta es la actitud del propio Brunner; él la considera fundamento de toda religiosidad auténtica, a diferencia y en contraposición con la confusa hipótesis de un Dios «como idea». Y añade: «Ni lo uno ni lo otro es demostrable, aquí se trata de una cuestión de fe», esto es, de algo puramente subjetivo.[2] Aun más resueltamente se expresa ese agnosticismo religioso en la polémica de Jaspers contra el intento de Bultmann de desmitologizar el cristianismo. El presupuesto básico de Jaspers en esa polémica es que «Nadie posee la verdad única que vale para todos». El hombre no puede «apelar a Dios en la lucha con los hombres, pues Dios es el Dios de ellos igual que el mío». Jaspers niega entonces todo criterio de la verdad de una revelación, pues «todo lo que se hace y dice como revelación, se hace y se dice en forma mundanal, en lenguaje mundanal, en hacer y en comprensión de hombres». La Revelación pretende siempre proclamar la verdad única, pero esa pretensión quedará siempre sin satisfacer a causa de la «ocultación» de Dios.[3] Añadiendo a todo eso una observación de Toynbee conseguiremos una clara estampa de la religiosidad de la élite culta del cristianismo contemporáneo: Toynbee sostiene ya que las religiones su-

1. K. JASPERS und R. BULTMANN, *Die Frage der Entmythologisierung* [La cuestión de la desmitologización], München 1954, pág. 36.
2. E. BRUNNER, *Das Ärgernis des Christentums* [El escándalo del cristianismo], Zürich 1957, págs. 10, 27.
3. *Die Frage der Entmythologisierung*, *cit.*, págs. 87, 48, 42 s.

periores no se combaten, sino que se complementan. «Podemos ser fieles a nuestra propia religión sin sentir que ella sea la única guardiana de la verdad».[1] La discusión entre Jaspers y Bultmann es también instructiva por lo que hace a la situación religiosa de la intelectualidad contemporánea, en el sentido de que nos presenta al primero, a Jaspers, claramente favorable a la religión aguda, puramente subjetiva y sin compromiso, mientras que Bultmann, como teólogo y con consecuencia teológica, intenta salvar el concepto histórico de revelación. En este sentido escribe Bultmann: «No sé si Jaspers ve claramente que siempre que habla la fe revelada, afirma, tiene que afirmar la naturaleza absoluta de la revelación creída, porque la fe revelada se entiende a sí misma como respuesta al mandamiento "Yo soy el Señor, tu Dios. No tendrás otros dioses junto a mí". Todo el mundo tiene derecho a considerar absurda esa fe revelada. Pero el que así lo haga deberá abstenerse de hablar él mismo de Revelación. Pues también es absurdo pretender encontrar revelación aquí o allá mediante un vistazo a la historia de la religión o del espíritu. Lo único que puedo comprobar como historiador es la existencia de una fe en la revelación, nunca la revelación misma. Pues revelación es revelación sólo *in actu* y *pro me*; sólo en la decisión personal se entiende y reconoce como tal».[2]

No hay duda de que el abismo descrito por Bultmann es insalvable; lo único que puede hacerse con esas contradicciones es oscurecerlas sofísticamente, y Jaspers y los modernos ideólogos de su estilo se esfuerzan consiguientemente en esa dirección, sin conseguir más que la consolidación en ciertos ambientes intelectuales de la ilusión —socialmente condicionada— de ser religioso, de poseer la «propia» religión. Pero, como acertadamente han mostrado Bultmann y otros autores, esa situación no tiene casi nada en común con la religión en sentido histórico, ni tampoco tiene nada del valor paradójico con que Kierkegaard formuló las consecuencias de la situación social y espiritual. Kierkegaard ha descrito la situación espiritual de esa religiosidad moderna con exacto sarcasmo (importa poco que la moda espiritual de su tiempo fuera el objetivismo y la de hoy un subjetivismo): «Un hombre objeti-

1. A. TONYNBEE, *An Historian Approach to Religion*, London-New York-Toronto, 1956, págs. 298 s.
2. *Die Frage der Entmythologisierung, cit.*, pág. 69.

vamente religioso, sumido en la masa humana, no teme a Dios; no oye a Dios en el trueno, pues el trueno es cosa de una ley natural, y quizá tenga razón; no ve a Dios en los acontecimientos cotidianos, pues aquí se trata de la necesidad de la inmanencia de la causa y el efecto; y quizá lleve razón...».[1] Max Weber —nada hostil, desde luego, a la religión— ha trazado desde otro punto de vista, más amplio sociológicamente, la siguiente estampa de la situación religiosa de esa intelectualidad: es indiferente, dice, para una consideración religiosa «el que nuestros modernos intelectuales sientan o no la necesidad de gozar, junto con la de muchas otras sensaciones, la "vivencia" de un estado "religioso", como para completar, por así decirlo, su mobiliario interior con la calidad estilística de antiguos cacharros de autenticidad garantizada».[2] Incluso cuando un comportamiento así no es subjetivo, directamente *snob* o juguetón, es claro que objetivamente se encuentra dentro de la misma zona. Pues la revelación religiosa pretende representar una totalidad concreta y vinculante, esto es: el miembro de la comunidad religiosa ocupa su lugar en ella si reconoce como propia suya, dicha comunidad en su totalidad; si rechaza momentos importantes de ella, entonces para ser consecuente debe convertirse en hereje, o sea, debe proclamar que la única revelación verdadera es la corregida por él, lo que le llevará a una ruptura con la para él falsa doctrina. Ése era el desarrollo normal en las épocas cuyas formas de vida estaban determinadas primariamente por la religión, en las épocas en las cuales los hombres se tomaban aún la religión en serio. Hoy se ha hecho ya prácticamente posible aceptar de una religión revelada los dogmas que a uno le gustan y rechazar los que le disgustan, igual que en el restaurante se encarga un menú y se rechazan los demás ofrecidos. Basta eso para destruir la indivisible unidad de la revelación concreta. Goethe ha dicho con razón que, en el terreno estético, una crítica —por ejemplo, la que pone en duda la autenticidad de Homero— no tiene por qué alterar los efectos estéticos de la obra sometida a crítica, mientras que la misma crítica aplicada a la Biblia destruye la fe.[3] Pues la autenticidad de los textos, de los dogmas, etc., tiene aquí una relación directa con el ser o no-ser de los objetos trascendentes, relación que no posibilita

1. KIERKEGAARD, *Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift*, etc., *Werke, cit.*, VII, pág. 227.
2. M. WEBER, *Religionsoziologie, loc. cit.*, I, págs. 251 s.
3. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe, cit.*, 1-II-1827.

más que una rígida elección entre creer o no creer. Por eso todo comportamiento estético respecto de la revelación tiene inevitablemente un acento de frivolidad. Ni el mayor talento ni la más sincera convicción subjetiva pueden evitar que un comportamiento así caiga objetivamente entre los irónicamente criticados por Kierkegaard o Max Weber.[1] De este modo la evolución social y la espiritual basada en ella disuelven el entero ámbito objetivo de la religión, en otro tiempo aceptado como obvio. Hasta un escritor como T. S. Eliot lo ha reconocido así, pese a que, según su opinión, no es posible una cultura sin religión. Orientado por su auténtica sensibilidad estética, Eliot se opone a Chesterton: «Lo que deseo es una literatura que sea cristiana inconscientemente, no por reflexión y por llevar la contraria». Pero en el mismo ensayo se ve obligado a escribir: «Yo diría que toda la literatura moderna está corrompida por lo que llamo mundanidad, que esa literatura es en resolución incapaz de entender lo que significa la prioridad de la vida sobrenatural respecto de la natural».[2] Como hemos visto, ese proceso de disolución está en interacción con el comportamiento subjetivo que le corresponde, y lo descompone y destruye, o lo reduce a una subjetividad vacía, sin objeto, en cuya superficie parece, por desesperación, intensificarse de modo extremo, pero quedándose en realidad tranquilo, una vez realizado su confort espiritual, con un nihilismo inconformista o con algún elegante escepticismo conservador o restaurador. Por mucho que se discrepe en la descripción o la estimación de tan diversas manifestaciones, de tan numerosas variantes, todo el mundo admitirá que la necesidad religiosa, con toda la inconsecuencia que se quiera, y en forma tan reducida y alterada como se ha visto, sigue en numerosos seres humanos. Sería un error no ver en ese importante fenómeno social más que la pervivencia de restos del pasado; al estimar dicho fenómeno hay que evitar que nos desvíen de la cosa misma la propaganda antirreligiosa, a menudo sólo vulgarizadora, o las glorificaciones, hoy de moda, de la edad de oro de un estadio religioso, mágico o hasta premágico del pasado. Vista socialmente, la necesidad religiosa característica de nuestros días es una necesidad de origen subjetivamente necesario, producida, pues, por las fuerzas

1. Piénsese en la actitud de Péguy respecto del catolicismo. Cfr. la monografía de Daniel Halévy, París 1941, págs. 240, sobre los sacramentos, pág. 246 s., sobre las penas del infierno, etc.
2. T. S. Eliot, *Essays Ancient and Modern*, London 1936, págs. 99, 108.

sociales de efecto más esencial en esta época; y ello con independencia de la intensidad con la cual sus modos de manifestación reflejen deformadoramente, y reaccionen del mismo modo sobre ella, la realidad que los ha producido y los reproduce. En anteriores consideraciones hemos aludido a la universal irradiación de la religión sobre la totalidad de la vida humana. Ahora que nuestra atención se dirige ante todo a aclarar qué es auténtico en la necesidad religiosa moderna, qué es lo subjetivamente sincero, lo necesariamente producido por la evolución histórico-social, hemos de pasar por alto fenómenos masivamente producidos por la base social, muy importantes incluso en otros contextos, pero en los cuales las formas religiosas son principalmente disfraz de esfuerzos y aspiraciones muy concretamente sociales y terrenales, ya se trate de ventajas privadas inmediatas (como en el caso del vendedor americano y otros ejemplos de los Estados Unidos), ya del motivo, más refinadamente elaborable, de una protesta disimulada contra el orden socialista de una comunidad, etc. También prescindiremos de los fenómenos manifiestamente constituidos por restos mágicos, como los ritos aldeanos a base de campanas cuando amenaza la tormenta, etc., los amuletos milagrosos, las promesas y exvotos, etc., el uso de cirios y oraciones, etc. El complejo que queda cuando se prescinde de todos esos fenómenos directamente interesados o mágicos se caracteriza en general por el hecho de que la imposibilidad en que se encuentran los individuos de cumplir y llenar su vida en el mundo que les es dado, y el ansia de salvación resultante de esa imposibilidad se condensan en necesidad religiosa. Ya de esa caracterización sumamente general se desprende la variedad casi ilimitada de las formas, la enorme mutabilidad de la necesidad religiosa actual, diferenciada no sólo a tenor de la formación social y de la situación o estratificación clasista en ella, sino también según la situación de los individuos en su propio ser social —y no sólo en función del contenido de la salvación ansiada, sino también en razón del alcance, la estructura, la intensidad, etc., propiedades sin duda íntimamente relacionadas con el contenido, pero no dadas, ciertamente, de modo unívoco por aquél.

Ahora bien: el deseo de un pleno despliegue personal de sus posibilidades, de un redondeo de la personalidad, es perfectamente legítimo en el hombre, por más que las sociedades que han existido hasta hoy no hayan permitido la realización de ese deseo sino

excepcionalmente y sólo para determinados individuos. La historia y la filosofía muestran que un cumplimiento real de la vida humana sólo puede alcanzarse si se preserva la privaticidad al superarla, o sea, que la orientación a una salvación en el más allá obstaculiza o destruye precisamente las formas de desarrollo del hombre a partir de la privaticidad que podrían llevarle a aquella autorrealización. En este punto cobra toda su importancia el hecho de que el concepto religioso de la criatura, aunque basado en la privaticidad, incluye también todas las tendencias humanas tendentes a una superación de lo meramente privado con las propias fuerzas cismundanas. En cada caso de conflicto, la religión condena del modo más severo todas esas tendencias, como soberbia de la criatura. La criatura tiene que confesar humildemente su incapacidad de desarrollarse de un modo independiente. Por eso hay en la religión hostilidad a esas tendencias o fuerzas, que se sitúan en lo más bajo en la jerarquía de las virtudes humanas. Repetidamente hemos tropezado en estas consideraciones con ese hecho fundamental. El hecho mismo no basta, desde luego, para impedir que en el curso de la historia se presenten repetidamente situaciones en las cuales dichas fuerzas y determinaciones personales se imponen en el marco de una vida religiosamente orientada, en contraposición objetiva e inconsciente con la religión, y, subjetivamente, sobre la base misma de la actitud religiosa. Cuanto más penetrada está la vida social por categorías religiosas, tanto más eficazmente consigue manifestarse una tal fecunda contradictoriedad dialéctica. Aquí puede recordarse lo dicho acerca de los hombres y los destinos humanos en la obra de Dante. Los hombres vivían entonces en una realidad dominada por formas religiosas, y el lugar inmediato de cumplimiento del destino humano aparece en la obra del poeta de un modo rígidamente determinado por categorías teológicas. Pero en el poema mismo la mayoría de los personajes pudo llegar a una plenitud estética inmanente, humana, terrenal e íntima, de un modo que depende todo, como es natural, de la intensidad poética de la visión y el lenguaje dantescos. Mas ni la visión de Dante ni su lenguaje habrían podido desarrollar tan grandes efectos si no hubieran tenido en su material, en la vida misma, en los hombres, en sus actos y sus ideas, etc., puntos de apoyo muy determinados ya. De todos modos, cualquiera que sea el caso, está fuera de duda que en la necesidad religiosa pueden a menudo ponerse en movimiento aspiraciones auténticamente hu-

manas a la autorrealización, aspiraciones cuya desaparición sin resto empobrecería la vida humana. Y no se trata de las intenciones o los contenidos inmediatos. Éstos se refieren a la trascendencia, a un más allá. Y la gran lucha por la consumación del hombre consiste precisamente en la secularización de esa idea del más allá, en su reconducción a la existencia humana. Como es natural, en un proceso así se trasforman radicalmente, y a veces se aniquilan del todo, contenidos y formas de la necesidad religiosa. Pero hasta la negación más radical que produzca la evolución histórico-social evitará la aniquilación de los impulsos humanos que dan origen a la necesidad religiosa. Se trata sólo de que esos impulsos discurran por una vía cismundana, terrenal, lo que les permite tener posibilidades de cumplimiento más adecuadas que en su modo originario de presentarse. Una superación social e intelectual de la concepción religiosa del mundo no pasará de mero estadio de transición en la lucha entre el mundo y el más allá, si no es capaz de reorientar fecundamente esos impulsos y emociones y las necesidades religiosas a las que subyacen, si no es capaz de darles objetivos y contenidos más reales y una intensidad más alta. De no ser así, la victoria ideológica, científica y social del más acá da inevitablemente lugar a un nuevo despertar de la necesidad religiosa, la cual vuelve a hacerse dominante como tendencia, con nuevos contenidos y nuevas formas, aunque sin duda sobre un terreno que intelectualmente se va estrechando sin cesar. Así terminó, por ejemplo, la influencia del materialismo burgués después de la Revolución Francesa; y análogas consecuencias tuvo la cristalización y vulgarización del materialismo dialéctico e histórico en el período de Stalin.

Aún nos ocuparemos más adelante de esta cuestión. Se trataba aquí sólo de aludir brevemente al particular carácter dialéctico de la necesidad religiosa, con objeto de poder captar más concretamente que hasta ahora su modo concreto de aparición en la sociedad capitalista del presente y, en relación con ello, su relación con el arte moderno. Hemos visto ya que el campo de movimiento de la religión se estrecha sobre todo como consecuencia de la evolución de la ciencia. Pero las condiciones reales de esa lucha son mucho más complicadas de lo que podría creerse ante una lista abstracta de resultados científicos y otra de dogmas teológicos. La historia muestra en este punto una gran multiplicidad de formas de transición e intentos de compromiso. Ya la doctrina de la doble

verdad fue una forma de transición. Con ella se intentaba, de acuerdo con las circunstancias de la época, conquistar para la ciencia y la filosofía nacientes en el seno del feudalismo algún margen de movimiento dentro de un mundo dominado por la teología. Pero ya la interpretación de la teoría copernicana por Osiander o por el cardenal Belarmino era, vista ideológicamente, una escaramuza de retirada de la religión ante el hundimiento de la imagen geocéntrica del mundo en que se había apoyado hasta entonces. El nuevo elemento de la situación presente estriba en que la voluntad de compromiso se observa tanto en la ciencia y la filosofía cuanto en la religión y la teología. Por los dos lados están en obra fuerzas influyentes que intentan eliminar la inconciliabilidad objetiva de la imagen científico-filosófica del mundo con la imagen propia de la teología y la religión. Esos esfuerzos se basan en el postulado de que no hay o no debe haber imagen alguna del mundo. Por eso la religión y la ciencia pueden coexistir tranquilamente sin presentar siquiera atención al «pseudoproblema» de la imagen del mundo. En la base de ese compromiso se encuentra desde hace decenios una tendencia muy influyente en las ciencias de la naturaleza del mundo capitalista, la cual ha recibido sus elementos epistemológicos de corrientes filosóficas como el machismo, el pragmatismo y el neopositivismo. Por lo que hace a las ideas básicas y más generales, todas estas tendencias se reducen en última instancia a la posición del cardenal Belarmino respecto del sistema copernicano; se reconoce la importancia práctica de los nuevos resultados de las ciencias de la naturaleza (pues sin ellos no podría existir ni desarrollarse una sociedad industrial); al mismo tiempo, se niega rotundamente que esos resultados tengan algo que ver con la realidad en sí. Hemos recordado ya que el importante historiador de la física Duhem declaró que la posición de Belarmino estaba más fundada científica y filosóficamente que la de Galileo, el cual vio en el sistema de nuevas leyes una reproducción correcta de la realidad objetiva.

Nuestras presentes consideraciones no pueden estudiar detalladamente las controversias habidas sobre esa cuestión. Nos importa sólo comprobar el hecho de que célebres representantes de ambos campos niegan constantemente a la ciencia y a la filosofía la capacidad de suministrar ni siquiera una imagen provisional del universo. Jaspers, por ejemplo, defiende enfáticamente este punto de vista en su polémica con Bultmann: la ciencia, dice, tiene «la

decisiva característica de renunciar a una imagen del mundo, porque se ha dado cuenta de que esa imagen es imposible. Por primera vez en la historia nos ha liberado la ciencia de las imágenes del mundo, mientras que todas las épocas, e incluso la nuestra en su término medio, han vivido dentro de imágenes cósmicas. La ciencia se ha tomado realmente en serio los principios de un saber constrictivo, de validez universal y metódico, razón por la cual conoce siempre sus límites, comprende la particularidad de todos sus conocimientos, sabe que nunca conoce el Ser, sino objetos del mundo a los que determina metódicamente, conoce sus correspondientes condiciones, y sabe que ella no puede dar de sí una dirección de la vida».[1]

Esa declaración es también notable porque Jaspers no se limita, como la mayoría de los neopositivistas, a negar la posibilidad de una imagen científica del mundo, sino que enuncia abiertamente las ventajas de una situación así para su punto de vista, para la supuesta renuncia de la ciencia a influir en las acciones de los hombres, por no hablar ya de dirigirlas. (Como es natural, Jaspers por un lado y los neopositivistas por otro coinciden en guardarse muy bien de hablar de los aspectos tecnológicos de las interrelaciones entre la ciencia y la conducta humana.)

Repitamos: Jaspers sólo aparece citado en estas páginas como representante de una corriente de gran influencia. Todo el mundo sabe que grandes físicos como Planck y serios filósofos como Nicolai Hartmann, etc., han rechazado siempre resueltamente la concepción neopositivista. Pero eso no disminuye en nada la importancia de dicha concepción para nuestro problema, pues podemos observar que la teología está mostrando un gran deseo de aliarse con ese tipo de consideración neopositivista. Es evidente que no puede tratarse de una armonía coincidente. Repetidamente aparecen intentos de apropiarse determinadas tendencias de las ciencias naturales, por ejemplo, la basada en el indeterminismo del mundo subatómico, filosóficamente traspuesto en un «libre arbitrio» de las partículas, etc., para asentar la tesis de que sólo hay conflicto de imágenes del mundo entre la religión y una ciencia «anticuada», mientras que los resultados modernos son conformes con las exigencias ideológicas de la Iglesia. Dado el carácter abiertamente idealista de muchas de esas teorías, el intento de esas

1. *Die Frage der Entmythologisierung, cit.*, pág. 10.

síntesis entre la religión y una concepción científico-natural «moderna» elevada a la condición de filosofía resulta sumamente atractivo. La dificultad consiste en que incluso la interpretación y la sistematización más espiritualistas de los resultados científicos dan de sí algún tipo de imagen del mundo cerrada, inmanente de un modo u otro; y esa imagen inmanente resulta necesariamente inasimilable a una revelación religiosa específica. La situación se pone rotundamente de manifiesto en el intento del célebre arqueólogo y jesuita Teilhard de Chardin, el cual funde las tendencias idealistas presentes hoy día en las ciencias para conseguir un sistema unitario que le permita producir una apologética cristiana con fundamento científico. Inútil perder ni un segundo a propósito del núcleo doctrinal mismo de ese sistema —la idea de que lo «interno» de la naturaleza, en cuanto fuerza «radical», supera o domina las fuerzas materiales «tangenciales» y triunfa así incluso sobre la entropia—: es obviamente una construcción mística fantasmagórica, como tantas otras que un día estuvieron de moda, ni mejor ni peor que las de Nietzsche, Spengler, Bergson, Toynbee. Lo único que nos interesa aquí es el resultado final: Teilhard construye una «evolución» en la cual desaparece sin dejar rastro la entera imagen bíblica del mundo, característica del cristianismo: la adaptación de esta religión a la ciencia moderna, pese al indicado idealismo místico, determina en este caso la liquidación de la revelación cristiana misma. Por eso la mayoría de los teólogos prefiere arroparse con el agnosticismo de los neopositivistas. Sumamente característico es que un teólogo tan serio y riguroso como Karl Barth se encuentre también con los neopositivistas a medio camino: del mismo modo que éstos niegan la posibilidad de una imagen científica del mundo, así niega Barth esa posibilidad para la religión y la teología. El que los artículos de la fe «llamen a Dios Creador del Cielo y de la Tierra» no tiene nada que ver, declara Barth, con «lo que hoy solemos llamar una *imagen del mundo*... no es asunto de la Sagrada Escritura ni de la fe cristiana... el ofrecer una determinada imagen del mundo. La fe cristiana no está vinculada a una vieja imagen del mundo ni tampoco a ninguna nueva. La confesión verdadera ha pasado en el curso de los siglos por más de una imagen del mundo... La fe cristiana es, por principio, independiente frente a todas las imágenes del mundo, esto es, frente a todos los intentos de entender el ente según el criterio y con los medios de la ciencia dominante en cada caso». No nos interesa aquí la contra-

dictoriedad interna de esas líneas por lo que hace al concepto de imagen del mundo, ni tampoco las que resultan necesariamente en otros lugares del texto de Barth, por ejemplo, cuando habla del carácter histórico del mismo Dios (pues historicidad, ahistoricidad y suprahistoricidad son, sin ninguna duda, categorías al servicio directo de la construcción de una imagen del mundo), sino la sorprendente semejanza con la concepción de la imagen del mundo que es frecuente entre los neopositivistas.[1] En ambos casos se trata de arrebatar al concepto de imagen del mundo todo carácter objetivo, tratándolo, esto es, como mero «modelo», útil tecnológicamente, por así decirlo, en ciertas situaciones y para ciertos fines, sin tener en cuenta el modo como su contenido veritativo se comportará en otra conexión o incluso respecto de otro aspecto de un mismo fenómeno. De este modo se produce para la subjetividad religiosa un sucedáneo cómodo y manejable de la objetividad: se hace posible retirarse hasta una subjetividad extrema, casi kierkegaardiana, sin verse obligado a inferir de esa retirada las extremas consecuencias paradójicas que formuló el gran danés.

Pero al negar la posibilidad, o la necesidad teorética y práctica de una imagen unitaria del mundo, no se ha «resuelto» más que el problema de la cosmovisión. Entonces aparece con toda su plasticidad la problemática específicamente moderna de la necesidad religiosa. Su esencia consiste en que el individuo se ve total y radicalmente remitido a su mera privaticidad. La lucha, antes descrita, por la liquidación de toda imagen del mundo, es en lo inmediato un compromiso entre la ciencia y la religión, pero su esencia no se agota en esa inmediatez. Se basa en última instancia en el hecho de que el hombre de la presente sociedad capitalista vive en un mundo completamente cosificado cuya dinámica descompone todos los eslabones mediadores concretos entre el hombre y la sociedad, con lo cual reduce todas las relaciones concretas del hombre con sus semejantes, con las totalidades de los tipos más diversos, a una relación directa entre la mera privaticidad y puras abstracciones económico-sociales. Este carácter, a la vez abstracto y privado, de las relaciones humanas, de las formas internas y externas de la actual vida humana, se ha expuesto tantas veces, tan correctamente a menudo por lo que hace a la simple descripción, y desde tantos puntos de vista —desde el ciego entusiasmo por la evolu-

1. K. Barth, *Dogmatik im Grundriss*, *cit.*, págs. 52, 23.

ción técnica hasta la más desesperada crítica de la cultura—, que podemos renunciar aquí a describir detalladamente los hechos; el sociólogo americano David Riesman ha acuñado una feliz expresión para rotular la situación general, al dar a su conocido libro el título de *La masa solitaria, The lonely crowd.*[1] Pues, por una parte, la entera vida del individuo aparece dominada por fuerzas puramente abstractas, desde su trabajo en la fábrica o la oficina hasta la esfera del tiempo libre, mientras, por otra parte, esa vida no consigue rebasar nunca su privaticidad. Desde el punto de vista cultural el período imperialista se distingue del capitalismo anterior, también por el hecho de que este viejo capitalismo no trasformó maquinísticamente sino el trabajo mismo —y menos radicalmente que hoy—, y dejó sin tocar gran parte de las formas de vida externas al tiempo de trabajo estricto; mientras que en el imperialismo tiene lugar una capitalización —por decirlo así— de la entera vida privada de cada individuo. También en este punto podemos ahorrarnos una enumeración descriptiva de los hechos: todo el mundo sabe ya que la vida privada se ha sometido a esa estructura, construida por los numerosos factores que van desde la moda y la confección hasta la televisión y la radio. El principio general, también suficientemente conocido, es que cada uno de esos contactos entre el individuo y la sociedad (representada por instituciones del capitalismo privado o de estado) tiene un carácter dúplice indisociable. Con esos medios una fuerza se dirige sin duda a las inclinaciones privadas, etc., de los destinatarios, pero de un modo completamente abstracto; o a la inversa, aunque diciendo lo mismo: todo anuncio se dirige a grandes masas, pero apelando a la privaticidad de cada individuo; el «arte» de la publicidad consiste precisamente en conseguir siempre, en todas partes y al mismo tiempo, esa duplicidad de lo privado y masivo. Y cuando las inclinaciones privadas del individuo se despliegan fuera de su profesión en lo que suele llamarse un «hobby», siempre hay unos grandes almacenes cuyo catálogo contiene artículos oportunamente fabricados incluso para el más personal de los matices...

Ese infinito, anónimo aparato no suprime, pese a toda su excelente organización contable, el fenómeno básico de la vida coti-

1. D. RIESMAN, R. DENNEY, N. GLAZER, *Die einsame Masse*, ed. alemana con una introducción de H. Schelsky, Darmstadt-Berlín-Neuwied 1956.

diana que hemos estudiado varias veces: la teleología centrada en el yo privado; más bien la robustece de un modo completamente diverso, pero no menos eficaz; el resultado es que dicha teleología de la cotidianidad se encuentra hoy presente incluso con más intensidad que en formaciones anteriores. Hasta puede decirse que esa naturaleza abstracta y privada de las relaciones humanas, combinada con una de sus consecuencias —la comentada desaparición de un imagen del mundo que vincule las grandes masas, ordenando y dirigiendo sus emociones— da más eficacia intensiva a la espontaneidad y la inmediatez de esas teologías egocéntricas. El uso meramente tecnológico del aparato intelectual, el «superior» escepticismo frente a toda «ideología» no tiene carácter crítico sino aparentemente, sólo en una capa muy superficial de la cotidianidad. Pues en cuanto que en la vida del individuo, y aún más en las masas, se produce una conmoción real, esos seres humanos se encuentran literalmente ante nada, al borde de un abismo intelectual y moral. Y entonces ese comportamiento medio, crítico y escéptico, del hombre cotidiano, tiene una fácil tendencia a convertirse en pánico puro; y del pánico se sale también fácilmente aferrándose con desesperación a la primera ancla de salvación anunciada por una eficaz publicidad. Es obvio que tampoco la «religiosidad» *snob* descrita por Max Weber suministra al individuo un verdadero sostén intelectual y moral en las crisis individuales y sociales. La catastrófica conversión puede ser resultado tanto de acontecimientos puramente privados cuanto de convulsiones sociales. Pero su base psicológica es siempre fruto de esa situación social de vaciedad ideológica, y consiste en una nueva credulidad facilona combinada con una intensa tendencia supersticiosa, todo ello muy connatural con una teleología egocéntrica. Para ver esa conexión basta echar un vistazo a la moda de la teosofía, la astrología, etc.; el ejemplo más siniestro de esa situación psico-sociológica es la rápida y eficaz difusión del sucedáneo hitleriano de religión.

Por detrás de todos esos fenómenos sociales se oculta el problema de la vida sin sentido, tan penetrantemente expuesto por Tolstoi. Siempre se comprueba que existencias sin sentido engendran necesariamente necesidades religiosas. Estas necesidades revisten hoy, como es natural, formas muy diversas de las que tomaban en tiempos ideológicamente dominados por la religión. Pero se siguen pareciendo a las de otras épocas por el elemento básico de

ser la postulación de un sentido ultraterreno como compensación de la falta de sentido en la tierra, razón por la cual aspiran a prolongar esta vida mediante otra cargada de significación. La paradoja de la necesidad religiosa contemporánea se agudiza por el hecho de que en muchos casos —tengan o no los individuos consciencia de ello— ese más allá es la Nada. En el lugar de una religión, por corregida que fuera, aparece frecuentemente un ateísmo religioso en el cual la necesidad religiosa, que a veces ha cobrado una intensidad extraordinaria, no tiene más contenido que la desesperación, una angustia sin nombre. Cuanto más intensa es subjetivamente esa necesidad, tanto más totalmente se agota en un cerrado círculo mágico, buscando en vano salvación, tan sin esperanza como el legendario Sísifo (la comparación con el cual es existencialísticamente auténtica, pues se debe a Camus).[1] Del mismo modo que Tolstoi ha visto y dado forma a la necesidad religiosa nacida de la nulidad de la vida, así también ha eternizado poéticamente Dostoievski, mucho antes de que resultara manifiesto el carácter crítico del ateísmo y de un modo, por tanto, profético, la problemática de ese ateísmo en sus más diversos tipos.

Pero el teórico nato de esa situación de la necesidad religiosa es Kierkegaard, precisamente a consecuencia de su paradójica posición: Kierkegaard contempla con odio de vidente la problemática de la moderna vida burguesa y, guiado por el pathos de su desprecio, consigue descubrir con todas sus ramificaciones las determinaciones anímicas de esa vida y su tipología; pero, por otra parte, cuando cree encontrar una salida positiva, verazmente religiosa, se ve obligado a recurrir a una idealización de la particularidad. Con eso capta sin duda acertadamente la esencia de la relación religiosa, y especialmente de la moderna. Pero abandona al mismo tiempo, con cruel consecuencia, todas las demás determinaciones (las éticas, por ejemplo), y explicita la necesidad religiosa con toda su desnuda privaticidad. Esa privaticidad había estado disimulada en casi todos los períodos anteriores por el carácter universalista de las grandes religiones, tradicionalmente capaces de dominar la vida entera. Por eso no podía lograrse el intento o programa kierkegaardiano, resucitar una religión verdadera, oprimida y falseada por la cultura. Lo más que podía conseguir era una síntesis anticipativa de la actual situación de mutila-

1. A. CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe*, París 1942.

ción de la religión, de falta de contenido, de proximidad al ateísmo religioso. En todo eso se expresa, con la falta de compromisos propia de su estilo, la copertenencia de la trascendencia y la privaticidad. Mientras que las grandes religiones de pretensiones universalistas buscaron mediaciones entre la inmanencia de las relaciones humanas y la consumación última trascendente, por lo que toleraron y hasta promovieron a veces determinadas formas de privaticidad que no contradijeran los dogmas, Kierkegaard vuelve a poner a la vista el abismo que objetivamente había existido siempre. Mientras que anteriores formas de vida religiosa habían reconocido relativamente, en grados diversos, el origen «divino» de talentos y logros humanos, Kierkegaard presenta la contraposición de inmanencia y trascendencia como antinomia irresoluble. Así escribe: «Un genio y un apóstol son lo cualitativamente diverso, son determinaciones cada una de las cuales es propia de una esfera cualitativa: *la de la inmanencia y la de la trascendencia. Por eso, aunque el genio puede aportar algo nuevo, esa novedad desaparecerá en la asimilación general de la especie, igual que desaparece la diferencia "genio" en cuanto que se piensa en la eternidad; el apóstol ha de aportar algo nuevo paradójicamente, algo cuya novedad, por ser esencialmente paradójica y no ser una anticipación del desarrollo de la especie, se mantiene siempre, del mismo modo que un apóstol es apóstol por toda la eternidad, sin que ninguna inmanencia de la eternidad le ponga esencialmente en el mismo plano que los demás hombres, porque es esencial y paradójicamente distinto; un apóstol es lo que es por su divina autoridad*».[1]

De eso se sigue la conocida tesis de Kierkegaard según la cual el individuo (religioso) es superior a todo lo universal, lo cual tiene siempre raíces humanas cismundanas (universalidad de la ética, la estética). Hemos examinado antes esa posición, a propósito de su comparación del sacrificio de Abraham con el de Agamenón; ahora, terminando estas reflexiones, nos parece necesario recordar brevemente su tipología del fracaso humano ante la vida, tan relacionada con lo anterior, fracaso del que nace la desesperación y, con ella, la necesidad religiosa. Kierkegaard articula su tipología desde el punto de vista del problema de la finitud y la

1. KIERKEGAARD, *Über den Unterschied zwischen einem Genie und einem Apostel* [De la diferencia entre un genio y un apóstol], en *Einübung im Christentum* [Ejercitación cristiana], ed. alemana, Köln-Olten 1951, págs. 374 s.

infinitud y de la necesidad y la posibilidad. Con razón descubre que en los hombres de su tiempo esas categorías, fino reflejo de las cualidades de la conducta y del desarrollo de la vida, aparecen siempre sin equilibrio interno, en proporciones falsas. Por idealistas e ideológicos que sean los fundamentos metodológicos de su tipología, el diagnóstico escrito por Kierkegaard es verdaderamente acertado. El predominio de la infinitud provoca una existencia fantástica: «cuando el sentimiento se hace fantástico, la mismidad se disipa progresivamente; al final se convierte en una especie de sentimentalidad abstracta, inhumana, que no pertenece a hombre alguno»; «la mismidad tiene entonces una existencia fantástica en infinitud abstracta o abstracto aislamiento, y siempre falta la mismidad, de la que el hombre se aleja cada vez más». El predominio de la finitud conduce en cambio a una «desesperada limitación»; el hombre «se olvida a sí mismo... encuentra arriesgado el ser él mismo, y mucho más fácil y seguro ser como los demás, convertirse en una imitación simiesca, en un número de la cantidad». El predominio de la posibilidad hace del hombre «un fenómeno aéreo»; «al final parece que todo sea posible, pero eso ocurre precisamente cuando el abismo se ha tragado la mismidad». En el caso contrapuesto, el hombre «no puede prácticamente respirar»; se convierte en fatalista o todo se le convierte en trivialidad.[1] Creemos que todo conocedor de la vida contemporánea y del arte actual podrá ilustrar la verdad de esa tipología kierkegaardiana con enteras series de ejemplos. No nos afecta aquí la consecuencia que infiere Kierkegaard de esas acertadas observaciones mediante una aguda generalización; lo que sí nos importa es el modo cómo ha percibido en la situación actual del hombre privado el anquilosamiento interno y la deformación de éste, y cómo ve en la eternización religiosa de la desesperación del hombre privado el único camino posible hacia Dios.

Hemos caracterizado en la sección anterior las tendencias artísticas principales del arte de vanguardia hoy dominante en el mundo burgués como represión del simbolismo que refleja realísticamente la realidad por una tendencia trascendente, y, por tanto, abstracta, alegórica. Ya en esa voluntad de forma se expresa una subordinación del comportamiento estético a la religión y a la necesidad religiosa. Así se tiene la paradójica situación de que

1. KIERKEGAARD, *Werke*, *cit.*, VIII, págs. 28-37.

precisamente en la época de descomposición y vaciamiento de la imagen religiosa del mundo se produzca una vinculación del arte a la religión más intensa que en los siglos inmediatamente anteriores. Es claro que esta capitulación es muy peculiar y no puede identificarse sin más con las ocurridas en épocas anteriores. Por una parte, la religión a la cual se vincula el arte ha perdido desde hace tiempo la unidad y la univocidad que poseyó en otras épocas. Al describir la gran crisis religiosa de la Edad Moderna hemos recordado que con su liberación el arte ha perdido al mismo tiempo algo muy fecundo, a saber, la vinculación temática clara en su contenido y en sus cualidades sensoriales, pero al mismo tiempo laxa como para dejar un suficiente margen de movimiento, que fue para el arte de la composición, durante el Renacimiento y ya en el período que lo preparó, un sostén nada despreciable. Hoy día, en cambio, la necesidad religiosa y el arte coinciden precisamente en su falta de vinculación temática, en su arbitrio subjetivo, en su ausencia de forma. Por tanto, la aproximación a lo religioso no procede hoy en el sentido de un robustecimiento de la objetividad sensible en la dación de forma, como ocurrió en la Edad Media de la Europa occidental, sino que, por el contrario, promueve desde todos los puntos de vista la creciente corrosión o hasta la destrucción de esa estructura objetiva en las obras. Por esa misma razón no tiene ya lugar pugna alguna —ni siquiera, como en la Edad Media, latente o inconscientemente— entre los reflejos estético y religioso de la realidad, pugna en la cual y por la cual pudiera originarse una nueva y robusta autoconsciencia de la humanidad en lo artístico. El sometimiento del arte contemporáneo a principios determinados por la nueva necesidad religiosa tiene más bien un carácter espontáneo, sin orientación. La naturaleza amorfa y sin perfil de la actual necesidad religiosa apoya en el arte todas las tendencias a la destrucción de las formas estéticas. Y como esa necesidad no tiene hoy una unidad organizada ni un poder oficialmente visible, el artista capitula tranquilamente sin sentirse herido en su vanidad inconformista: el artista se encuentra en la cómoda situación consistente en que puede someterse sin condiciones a esas comunes necesidades religiosas y seguir sin embargo ejecutando todos los gestos de la personalidad inconformista, basada puramente en sí misma, aunque es claro que, objetivamente, ese inconformismo suyo está tan sometido al dominio absoluto de la moda como lo está la *toilette* más personalmente

pensada por una dama elegante. Como es natural, ese poder de irresistible apariencia tiene un fundamento social; hemos visto que una tendencia general de la estructura y de la evolución sociales de nuestros días consiste en eliminar todas las mediaciones entre la privaticidad y la generalidad abstracta para reunir ambos polos en la unidad de lo simultáneo. La privaticidad abstracta que así se origina, ejerce una tentadora atracción sobre la práctica artística[1] ya por el hecho de que despierta la ilusión de la posibilidad y la fecundidad de una experimentación ilimitada, sin que se haga por lo común visible y consciente el que detrás de todo eso no hay sino la mala infinitud de un vacío en constante variación formal; y la posibilidad de una consciencia adecuada disminuye aún más por el hecho de que la vaciedad se encuentra precisamente muy de moda en el inconformismo actual como momento, como categoría psicológica preparatoria de la nada. Así hay que entender esa nueva capitulación del arte ante la necesidad religiosa, debilitada, desgarrada y sin contenido, en su novedad socialmente condicionada. La situación puede comprenderse en seguida si se compara esta fuerza de la necesidad religiosa vacía con la impotencia de la Iglesia Católica, tan fuerte aún políticamente, a la hora de dar vida a un arte eclesiástico adecuado a sus necesidades y propiamente artístico al mismo tiempo.

Todo eso desgasta inevitablemente la sensibilidad auténticamente estética del creador artístico y del sujeto receptor. La afirmación parecerá a muchos sumamente paradójica, pues quizá no se ha hablado nunca tanto como hoy de los aspectos técnicos del arte —incluso charlan de ello los legos más ignorantes—, y jamás desempeñaron tampoco los procedimientos puramente técnicos, los descubrimientos, etc., un papel tan decisivo en la formación y la pugna de las tendencias; el tachismo, por ejemplo, no es más que un procedimiento técnico hinchadamente promovido a principio artístico. Pero no es la primera vez que una orientación tan exclusiva a los problemas puramente técnicos embota la sensibilidad para con las cuestiones esenciales de la forma. Como hemos considerado esta cuestión en diversos contextos, entre otros el de la alegoría, ahora nos limitaremos a acentuar un aspecto de este multilateral complejo, a saber, la relación entre la ciencia y el arte. Seguramente no es casual que en el período más agudo de la lucha por la

1. G. LUKÁCS, *Wider den missverstandenen Realismus*, *cit.*, págs. 44 ss.

auténtica liberación de la ciencia y el arte de su vieja condición de siervas de la teología, los principales representantes de la ciencia naciente —baste con aludir a Bacon y Galileo—, manifestaran una viva sensibilidad para con la verdadera peculiaridad del arte. Esta relación se está confundiendo en nuestros días principalmente por la influencia del pensamiento positivista en los artistas mismos. Esta situación social debilita en los artistas la capacidad de desarrollar todas las determinaciones necesarias para la individualidad de la obra a partir de la dialéctica inmanente de la configuración de seres humanos y relaciones humanas; y esa debilidad tienta a los artistas a introducir en sus composiciones, como sucedáneo, redondeo o verdadero contenido, etc., categorías propiamente científicas. Esos elementos tomados en préstamo a otras esferas, siempre utilizados de un modo inorgánico, suelen cumplir dos funciones: en primer lugar, tienen que reforzar la solidez de una base compositiva debilitada, incapaz ya de ser verdadero soporte; en segundo lugar, cuando los detalles artístico-poéticos no son ya capaces de llevar por sus propias fuerzas lo singular, lo meramente privado de los fenómenos, de un modo orgánico, al mundo de la particularidad, de lo típico, se recurre a introducir (o, como se ha llegado a decir: se recurre a montar) piezas de realidad supuestamente garantizadas por la ciencia para rellenar aquellos vacíos artísticos. Así pues, esa pseudocientificidad del arte está íntimamente relacionada con su incapacidad de rebasar lo privado. Los dos principios pueden observarse ya en la obra de Zola. Pero aunque su influencia fue temporalmente grande y aunque la llamada «nueva objetividad» apeló a concepciones análogas y el uso del «montage» amenaza frecuentemente con arrasar la entera práctica artística, no vamos a referirnos a esas tendencias por ninguna de esas razones, sino por otra: porque han desempeñado un papel importante en la práctica media de la literatura históricamente llamada a constituir un contrapeso realista contra el vanguardismo: nos referimos a artistas auténticos, como Solojov, Makarenko y muchos otros de la misma época. Pero en el período de consolidación de los principios estalinistas acabó por dominar la costumbre de no dejar que la composición literaria naciera orgánicamente de los destinos singulares individuales llevados a tipicidad, sino, por el contrario y partiendo de una tesis científicamente (o pseudocientíficamente) puesta, escoger las figuras y sus destinos de acuerdo con la tendencia y el contenido de aquella tesis, agruparlos de ese

modo, proveerlos de cualidades positivas o negativas, etc. Con eso se rompe la cerrazón estética de las obras y se sustituye por una trascendencia contrapuesta al mundo al que se da forma, con la única diferencia de que esa trascendencia, vista por su contenido, no representa un más allá real, sino una situación terrenal; y tampoco tiene la tesis trascendente en este caso un carácter irracional y nihilista, sino que es de naturaleza práctica y racional. Por eso dicha literatura no es alegórica, sino meramente ilustrativa; su ignorancia de los principios de la realización artística se basa en principios contrapuestos a los que tiene esa misma ignorancia en el caso de la vanguardia. Pero precisamente por esa razón una tal literatura, orientada a ilustrar tesis ya listas y completamente abstractas desde el punto de vista del arte, no puede llegar a ser ninguna fuerza realista eficaz que se contraponga a la otra tendencia abstracta, la de la alegoría. Pues por diversos que sean los principios de la dación de forma propios de las dos tendencias extremas, el hecho común de tener una base abstracta y de culminar en la abstracción acarrea en ambas el que no pasen nunca de privadas las figuras, las situaciones, las cosas. Es claro que en la literatura socialista ese tipo de exposición apunta también a una tipicidad. Pero no es una tipicidad poética, sino científico-publicística: los rasgos personales positivos y negativos que se atribuyen a cada tipo tienen que ser meramente privados y dar, en el mejor de los casos, el vacilante perfil de un hombre privado al que se impone —en mayor o menor coincidencia con su inmediatez— la función de un tipo en el sistema aprióricamente fijado de posiciones socialmente determinadas. Muy frecuentemente esos rasgos positivos y negativos parecen simplemente pegados al tipo abstracto. Esta debilidad artística de una parte —desgraciadamente considerable— de la literatura socialista tiene que subrayarse sin reservas, ya por el hecho de que esa literatura tendría la misión histórica de salvar la imagen auténtica y real, artística y realista, del hombre contemporáneo, frente a la aniquilación alegórica del hombre en las corrientes dominantes de la literatura burguesa, y la misión de hacer de aquella imagen un elemento de la autoconsciencia de la humanidad. Así lo han hecho, ya antes de la victoria del socialismo, Gorki y Andersen Nexö, y así lo siguen haciendo hoy los más destacados representantes del realismo socialista. Pues puede decirse —y hay que decir— respecto del presente, igual que en la consideración histórica de la gran crisis de la

Reforma, que el ocaso de la idea realista que parece determinar la superficie de ambos períodos en relación con la problemática de arte y religión no ha sido nunca la signatura única de los mismos. Es verdad que en aquel otro «tiempo de confusión» los artistas más sostenidos por la opinión pública fueron los que buscaron la vía del realismo, mientras que hoy resuena una consigna contrapuesta a ésa. Pero no es inútil repetir que este período es, de todos modos, el de Thomas Mann y Béla Bartók, Solojov y Makarenko, Roger Martin du Gard y Arnold Zweig, etc.; y que la capitulación del vanguardismo ante la actual necesidad religiosa, amorfa y destructora de toda coseidad objetiva artística, no es más que un episodio de la evolución del arte en el sentido de la historia universal.

IV *Base y perspectiva de la liberación*

No puede aquí tratarse de hacer crítica ni historia de momentos particulares, por importantes que éstos sean, sino sólo de atender a cuestiones estéticas de principio. Como hemos mostrado, los problemas que plantea al arte la evolución histórico-social no pueden aclararse más que si se aclara previamente el problema categorial, incluso en sentido histórico. Hemos estudiado ya el Ser-para-sí de las obras de arte, la estructura de la individualidad de la obra, y en ese estudio hemos llegado a entender que hay aquí un caso de reflejo de la realidad verdaderamente peculiar, único en el sistema de las relaciones humanas con la realidad objetiva. En el momento oportuno estudiaremos también las peculiaridades categoriales de la obra de arte, como el carácter de cosa definitiva, la independencia, la consumación inmanente, la cismundaneidad, la ubicuidad, etc. Desde el punto de vista de nuestra presente problemática es necesario acentuar especialmente algunos aspectos particulares de la cismundaneidad. La cismundaneidad no es en el arte una mera negación abstracta de la trascendencia, sino algo muy activo, positivo y creador: es la incorporación de toda trascendencia —siempre presente de algún modo en el material vital de la obra, su inmersión total y junto con todos los demás elementos vitales —cismundanos por su naturaleza— en la corriente del medio homogéneo de que se trate. Todo lo que en la vida del hombre, en sus pensamientos, en sus sentimientos, en sus representa-

ciones o fantasías míticas o semimíticas, etc., es un momento de trascendencia en la existencia humana, es para el arte un fetiche que tiene que disolver en pura humanidad, en relaciones humanas, en emociones subjetivas, en pasiones o en operaciones mentales. Por ese camino —y no hay otro— aquellos contenidos se presentan a los hombres como elementos internos de la existencia terrena, se hacen manifiestos y cobran su verdadera significación. Por tanto, el sentido del Ser-para-sí de las obras de arte que interesa desde el punto de vista de la evolución del género humano consiste en que gracias a ese ser-para-sí todo lo que ocurre en la vida humana se hace importante, se redondea dentro de ese marco, despliega todas sus determinaciones hasta la mayor perfección concretamente posible —pero procediendo siempre de la vida del hombre, de sus relaciones con el propio mundo, y desembocando también sin restos en ese complejo. Para que el arte pueda cumplir adecuadamente esa misión tiene que actuar en la categoría estética del Ser-para-sí una eficaz componente formal. Pues el cumplimiento de que aquí se trata no significa nunca la simple satisfacción de los deseos humanos —por justificados que éstos sean—, sino «sólo» que los esfuerzos humanos consumen en cada punto de su aparición el ser concreto del hombre de su tiempo. Sólo excepcionalmente ocurre eso en la vida, sólo bajo infrecuentes constelaciones subjetivas y objetivas muy afortunadas. Con el reflejo estético, en el genio del artista, se ha configurado un órgano capaz de llevar a sensitividad manifiesta ese sentido de la vida producido por el hombre mismo. Ya sea ese sentido trágico o cómodo, alegre o edificante a través de desgracia innumerable, el resultado lo es siempre de las propias y concretas fuerzas del hombre en cada caso; y en la medida en que el Ser-para-sí de las individualidades de las obras rechaza todo lo que no procede de ese manantial, toda trascendencia absoluta, se expresa en ello como categoría la más profunda aceptación del mundo, del género humano, su autoconsciencia de ser —en cuanto especie— dueño de su propio destino.

Para captar la riqueza de contenido de esa categoría había que poner temporalmente en primer plano su lado formal. Pero el contenido y la forma del gran arte abundan en confesiones explícitas de esa misión humana del arte. La leyenda de Prometeo y la forma que recibe en la obra de Esquilo, así como el célebre canto, ya citado, al poder del hombre en la *Antígona* de Sófocles, son —por no hablar ya de la característica composición homérica— los pri-

meros grandes testimonios de la antigua Hélade floreciente, por lo que hace a esa omnipotencia inmanente del hombre en la vida humana. (Prueba importante de lo dicho acerca del sentido del Ser-para-sí estético es en nuestra opinión el hecho de que esta actitud haya sido proclamada por el poeta del *Edipo*.) En la gran lucha entre la clarificación inmanente y el oscurecimiento trascendente de la vida humana no fue posible, naturalmente, que se mantuviera por mucho tiempo en la situación de dominadora ideal y moral esa heroica sabiduría de la polis griega; ya en la obra de Virgilio y Horacio, como en la de Hesíodo antes del período trágico, la actuación prometeica de la humanidad se presenta con el acento de la soberbia contra los dioses, y este nuevo camino hermético lleva, pasando por el helenismo, el gnosticismo, etc., hasta la humillación cristiana del hombre ante la omnipotencia trascendente del Dios triple y uno. El *Génesis* y su serpiente han interpretado ya el despertar del hombre de su existencia originaria semibestial como una obra de Satanás, aunque es cierto que ha quedado en la tradición, como lejano signo desdibujado de una olvidada resistencia, la leyenda del hermoso ángel caído, Lucifer, cuyo nombre prometeico significa «el que aporta la luz». En la misma poesía de Dante, pese a que, como hemos visto, condenados y bienaventurados se reconducen a una inmanencia terrenal, junto con sus destinos, sin que lo obstaculice el escenario en que aparecen, Satanás, en cambio, sigue siendo un principio trascendente del mal. Pero ya Milton, con la magnificación de Lucifer, resquebraja el esquema teológico, de tal modo que —quiéralo o no el poeta— luces humanas, luciferinas y prometeicas atraviesan en más de un lugar la siniestra muralla nubosa de la trascendencia.

En el poema juvenil de Goethe sobre Prometeo vuelve a imponerse el antiguo movimiento hacia la plena autonomía del hombre, enriquecido por las experiencias de dos milenios: «¿Adorarte yo? ¿Por qué?», lanza Prometeo a Zeus, aunque el mentado es, naturalmente, todo Dios extramundano, todo lo trascendente al hombre, contrapuesto e impuesto; los hombres creados por ese Prometeo van a respetar al Dios tan escasamente como él mismo. El *Fausto* consuma la aniquilación poética de lo trascendente, igual bueno que malo. Satán pierde ahí, ciertamente, todo su brillo luciferino, ese brillo en el que se ocultaba un resto de origen trascendente en la rebelión del hombre contra Dios; Satanás aparece ahora (explícitamente en un fragmento no utilizado en la versión definitiva) como

la simple encarnación de la animalidad del hombre, del ansia muda de oro y sexo. Tomando como estación intermedia la interpretación dostoievskiana, esta lucha liberadora contra la trascendencia del bien y del mal presenta su forma última y suprema hasta ahora en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Lo satánico no es ya más que el intento de separación de la individualidad singular respecto del universal destino del género humano, que sólo puede manifestarse en cada caso como actividad social del hombre. La inmanencia terrenal formalmente expresada por el Ser-para-sí de la obra de arte es ya aquí el destino concreto de Adrian Leverkühn y, mediado por él, el destino de toda la práctica artística moderna; el sentido humano específico de ese Ser-para-sí se nos muestra ya con plena perfección interna de contenido.

Hemos comprobado que la ciencia y el arte son objetivamente aliados en esa lucha a escala histórico-universal por la cismundaneidad del mundo. Es claro que, en el reflejo desantropomorfizador de la realidad, la inmanencia no significa sino el En-sí objetivo. De ello se sigue que para todo pensamiento científico consecuente la trascendencia tiene que ser necesariamente cosa provisional, un Aún-no del conocimiento, el cual deja de ser trascendencia incluso en ese sentido relativo en cuanto que se crean las condiciones subjetivas de su descubrimiento y conocimiento por el hombre, por la sociedad. La inmanencia designa pues la conexión interna de la realidad existente con independencia de la consciencia humana, la cual es en principio —no, desde luego, para todos los complejos prácticos concretos de cada momento— cognoscible e intelectualmente reproducible. La inmanencia de la exposición es el reflejo de ese hecho. Lo que la consciencia cotidiana y el idealismo subjetivo suelen llamar trascendencia no es sino un vacío provisional, un tope transitorio en la trasformación del En-sí en un Para-nosotros. Acabamos de ver que, en el reflejo estético, la trascendencia se incluye en una inmanencia humana; también hemos descrito la consecuencia de ello, a saber: que las representaciones de la trascendencia presentes en las diversas fases evolutivas de la humanidad aparecen en aquel reflejo como propiedades ya plenamente subjetivas de los hombres representados o constituyen, a lo sumo, una especie de horizonte que delimita desde lejos el mundo puramente humano; esas representaciones aparecen así como resultado del estadio de intercambio social con la naturaleza que está reproducido en la obra de arte concreta.

Por diversos que sean entre sí ambos modos de reflejo, tienen en común un rasgo importante por lo que hace a su efecto sobre los hombres: en los dos y por los dos los hombres rebasan su mera privaticidad. El trabajo científico es capaz de poner en movimiento para sus fines diversas energías humanas íntimamente ligadas con la privaticidad, como el interés, la ambición, hasta la vanidad, etc.; pero esas fuerzas no pueden ser, ni en el caso más favorable, sino un estimulante de la actividad científica propiamente dicha. Esta actividad misma impone constrictivamente que el hombre se levante por encima de su privaticidad. Todos los restos de vida meramente privada son en la actividad científica meras fuentes de error que hay que eliminar. Hemos estudiado ya detallada y repetidamente el movimiento que procede en el arte de lo singular y lo general a lo particular; también sabemos que el efecto catártico del arte en el receptor ocasiona un movimiento en ese mismo sentido. En los dos casos se desencadena pues un rebasamiento de la mera particularidad, cuya naturaleza depende íntimamente del modo como se supere en cada caso la trascendencia abstracta. En cambio, en el comportamiento religioso hemos podido comprobar la simultánea polaridad de intentos que tienden a aniquilar violentamente lo privado (lo propio de la criatura, lo cual incluye en las religiones, como vimos, también las formas superiores de actuación de la subjetividad humana) y a preservarlo a pesar de ello hasta en la redención trascendente. No puede haber duda de que aquí se tiene una contraposición en última instancia irreconciliable, tanto objetiva cuanto subjetivamente. La ciencia y el arte tienden —cada uno a su manera— a eliminar radicalmente la trascendencia que parece objetivamente dada en la realidad. Con eso el hombre mismo ha de salir de su mera privaticidad, sumido en la cual se cree inevitablemente rodeado por la trascendencia, y convertirse subjetiva y objetivamente en dueño del mundo que le rodea y de su propio mundo interior. Con ello no pierde nada del auténtico contenido de la vida. Al contrario: precisamente así conquista ese contenido. «Si quieres penetrar en lo infinito, recorre lo finito en todas direcciones», ha escrito Goethe. El movimiento de la humanidad en ese sentido no suele tener el carácter de un programa consciente; también en este caso vale nuestro *motto*: «No lo saben, pero lo hacen». Pero de esa situación no puede inferirse ni la mera casualidad ni una completa falta de dirección. El ansia que apunta a la forma suprema de la libertad humana cristaliza a menudo

como contenido decisivo de una misión social cuya formulación explícita puede entrar en contradicción con el contenido mismo, como ha ocurrido en pintura desde Giotto hasta Miguel Ángel. Análogamente se tiene en las ciencias naturales —si se contempla su línea tendencial histórica— la tendencia a conseguir una imagen unitaria del mundo, sin preocuparse de ideologías como el neopositivismo. Pero ese impulso se manifiesta del modo más visible —e independientemente, repetimos, de su grado de consciencia— en la vida práctica misma. El hombre que trabaja puede pentar o sentir esto o lo otro acerca de lo que hace; pero la dialéctica objetiva del proceso de trabajo —tomada, naturalmente, en el más amplio sentido—, junto con sus presupuestos y sus consecuencias, da inevitablemente lugar a una conexión inmanente y cerrada, puramente cismundana, que no conoce por principio ninguna trascendencia definitiva, una conexión de relaciones entre los hombres y de un mundo externo conocido cada vez con más adecuación, así como de cosas que actúan de mediadoras entre ambos planos. Pero los hombres que viven y actúan en esos sistemas muestran siempre en sus formas superiores de consciencia, en las éticas ante todo, un esfuerzo por rebasar las correspondientes limitaciones objetivas y subjetivas de la evolución y autoconsumación humanas, la fantasía de una trascendencia absoluta en la realidad objetiva, la limitación de la mera privaticidad de lo subjetivo, el punto de coincidencia de ambas cosas y la teología referida al hombre.

Hemos atendido en otros diversos lugares a esas tendencias; recordaremos meramente la doctrina aristotélica del «punto medio», la doctrina spinoziana de los afectos, la polémica del propio Spinoza y de Goethe contra los afectos del temor y esperanza, etc. Nos limitaremos a añadir a eso alguna ilustración más. Posidonio el estoico ha dicho acerca de esta cuestión: «No debes pensar nunca que te protejan las armas del destino: lucha contra el destino con tus propias armas. El destino no las presta».[1] La cabeza de la gran escuela competidora, Epicuro, ha tomado posición en el mismo sentido: «El futuro no está completamente en nuestras manos, pero tampoco está del todo sustraído a nuestra voluntad». Pero Epicuro da además una expresión muy resuelta a ese pensamiento tendente a la inmanencia cismundana precisamente en el punto «más delicado», el relativo a la muerte: «Así pues, el mal supues-

1. Apud NESTLE, *Nachsokratiker*, *cit.*, II, pág. 141.

tamente más espantoso, la muerte, no tiene para nosotros importancia alguna: pues mientras vivimos, no hay muerte, y cuando llega la muerte ya no estamos nosotros presentes».[1] No puede sorprender que ésa sea en general la actitud del feuerbachiano Gottfried Keller; ni debemos olvidar que, como vimos, el joven Tolstoi se había visto llevado a conclusiones bastante parecidas. Keller ha escrito en una carta: «Hay que perder la inmortalidad. La idea de inmortalidad es hermosa y aguda; pero vuelve la mano del modo adecuado y verás que lo contrario es igualmente profundo y conmovedor. Para mí, al menos, las horas en que empecé a acostumbrarme a la idea de la muerte verdadera fueron horas solemnes y profundas. Y puedo asegurarte que uno se domina y no se convierte precisamente en una mala persona».[2] Keller ha mostrado además —sobre todo en la figura de la Dorotea de *Enrique el Verde*— que esa base emocional puede fundar una conducta muy armoniosa. Ya la profunda convergencia del estoicismo y el epicureísmo en esta cuestión muestra que aquí no hay sólo una contraposición entre la religión y el materialismo. En la ética kantiana aparece, sin duda, Dios, como «postulado de la razón práctica», pero la formulación de ese postulado es una mera cuestión de perspectiva de la ética; la ética kantiana misma excluye toda ultramundalidad que apunte a más allá del hombre que obra, y aún más la atribución de procesos teleológicos reales a un centro constituido por el hombre como sujeto de la ética. Nadie dirá que Wilhelm Dilthey sea un pensador con una concepción del mundo próxima al materialismo. Sin embargo, también él defiende enérgicamente en su ética la naturaleza plenamente humana y terrenal de las relaciones éticas: «Si el ideal de la naturaleza humana no es inmanente, si no puede comunicarse de modo general a la reflexión humana, entonces el juego de los instintos estará regido por la decisión entre una noche oscura y un mundo de la fe casualmente caído del cielo; y sólo los necios se decidirán por la fe. Así pues: o hay una idealidad inmanente al mundo y a la ciencia, o no hay idealidad alguna».[3] La ética es en realidad el campo del verdadero combate decisivo entre la cismundaneidad y la trasmundalidad, el lugar de la trasformación real, preservadora y superadora de la privaticidad

1. DIÓGENES LAERCIO, *Vidas*, libro X, 127, 125.
2. GOTTFRIED KELLER, *Briefe* [Cartas], ed. *cit.*, I, pág. 274.
3. W. DILTHEY, *System der Ethik* [Sistema de ética], *Werke* [Obras], *cit.*, X, pág. 16.

humana. Sólo la ética puede por tanto dar una respuesta definitiva a todas las cuestiones que aquí surgen.

Hemos aludido a esas tendencias de la ética, tan divergentes y heterogéneas, sólo con objeto de mostrar síntomas de las omnipresentes fuerzas que contribuyen en el curso de la historia a formar y constituir la misión social confiada al arte. Resultado de esas fuerzas es, entre otras cosas, la brillante serie de testimonios en favor del poder y la grandeza de lo humano que va desde el epos homérico hasta el *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Todas las obras de arte auténticas son antiteodiceas en sentido literal. Pues esas obras ofrecen —de acuerdo con la verdad objetiva— una disposición u ordenación de las relaciones entre el hombre y el mundo externo, y una disposición de la vida interior humana, del comportamiento del hombre consigo mismo, en las cuales esas interrelaciones objetivas de la realidad aparecen como fundamento de la consumación de la obra, como reflejos de contenidos objetivamente típicos de la vida humana, y que, por serlo, consiguen en la individualidad de la obra su forma típica particular. Todas las exigencias formales de la estética, previamente estudiadas, son simples condiciones que posibilitan el cumplimiento de la vivencialidad espontánea de esa profundísima aspiración de la humanidad: conocerse a sí misma, conocer su relación con el mundo externo y consigo misma, mediante un autorreflejo activo y creador, en correspondencia con la verdad; o sea: apropiarse la propia realidad, la propia esencia, como reproducción del mundo independizada en ser propio. Por repetir las palabras de Hamlet, el espejo en cuestión se produce teleológicamente en la producción artística. La actividad productiva artística no se diferencia en esto de los demás trabajos; pues todo trabajo es por su esencia de carácter ineliminablemente teleológico. Pero mientras que todo trabajo real que actúe prácticamente sobre el mundo externo puede realizar ésa su esencia teleológica de un modo espontáneo, sin necesidad de una autorreflexión retrospectiva, y como las consecuencias teóricas referentes a la teleología no tienen por qué afectar siquiera al proceso mismo de trabajo, la producción artística, si no quiere condenarse a errar siempre la consumación de la obra, tiene que romper con el fetiche finalístico-utilitario de la cotidianidad. Como hemos podido ver antes, eso significa objetivamente, con independencia de la voluntad y el pensamiento del artista, una ruptura con los fundamentos de la necesidad religiosa. Al dar el arte —se-

gún la expresión de Lessing y desde un punto de vista absoluto—, en el reducido círculo de lo inmediatamente configurado, una mera silueta del todo, desaparecen de las conexiones objetivas religuradas los centros subjetivistas de los acontecimientos, su concentración en torno a hombres singulares privados; y cuando éstos aparecen como objetos configurados representan ya sólo las imaginaciones subjetivas de un Yo privado, siempre refutadas por el proceso real de los acontecimientos.

Al levantar el arte las figuras y sus destinos hasta el plano de lo típico, al conseguir así efectos catárticos en el receptor, levanta también aquello a lo que da forma, y a aquel que recibe lo conformado, mientras dure, al menos, el disfrute artístico. Es instructivo contemplar desde este punto de vista el *Edipo* de Sófocles como victoria de la sucesión objetiva necesaria de los acontecimientos sobre las presunciones subjetivas y subjetivistas y sobre las medidas inspiradas en ellas. Cuando en el *Edipo en Colonos* la entera serie trágica de acaecimientos resulta tener —*post festum*— un sentido, el poeta no deja subsistir duda alguna sobre lo siguiente: la dación subjetiva de sentido por parte del personaje afectado —antes objeto mero del mundo externo que parece aplastarle— no puede ser ejemplar sino para el sujeto mismo; esa superación anímica de la falta de sentido de los hechos objetivos de la vida rechaza siempre la ilusión de que en esos hechos mismos haya una causalidad objetiva teleológicamente apuntada a los hombres. Es la humanidad misma la que da un sentido a la vida propia de los hombres: por eso todo auténtico logro poético es una antiteodicea. El mismo efecto tiene, evidentemente, la esencia humana íntima de la música. En cuanto mímesis dúplice de las emociones, tiene que eliminar desde el principio las ocasiones singulares que han desencadenado dichas emociones y las reacciones meramente privadas de los hombres a dichas ocasiones; por eso no es capaz, como música pura, de expresar nada meramente privado; los temores y las esperanzas, las desesperaciones y consolaciones producidas por el mundo en el hombre, se mueven necesariamente en el ámbito vital de una subjetividad humana capaz de prestar a la vida un sentido superior. Y cuando la arquitectura crea un espacio adecuado al hombre de cada época, este espacio es —incluso en la vivencia consciente— algo que el hombre tiene que captar para sí mismo como algo que se le contrapone o enfrenta con intangible objetividad, mientras que, por otra parte, todo lo negativo y todo lo privado

tienen que desaparecer de su vivencialidad; la arquitectura auténtica no puede dirigirse sino a los aspectos humanos específicos del individuo. Dicho de un modo general: una dación artística de sentido —y componer o configurar significan precisamente dar sentido— no es posible más que si lleva formalmente a lo típico, a lo particular, y si, desde el punto de vista del contenido, es capaz de producir un objeto válido para la autoconscienciación del género humano.

La realización consecuente del reflejo estético, la posición adecuada de la forma estética, crea pues una proporcionalidad que fija la relación, correctamente estimada, entre lo interno y lo externo, entre la subjetividad y la objetividad; de ahí surgen la inmanencia y la cismundanidad de la individualidad de la obra como lo primario y fundamental para ella. La llamada crueldad de los más grandes artistas muestra lo importante que es ese tipo de objetividad; la crueldad de Shakespeare espantaba al joven Schiller, mientras que el maduro Goethe, en cambio, admiraba en Molière precisamente esa cualidad. Historiadores y teóricos del arte interpretan a menudo falsamente el hecho: toman, por ejemplo, las llamadas deformaciones de la realidad propias de un Brueghel, un Goya, un Daumier, artistas que se limitan a percibir verazmente determinadas deformaciones de determinados tipos humanos o situaciones humanas, las ven adecuadamente en su verdadera conexión y las refiguran consecuentemente en su lugar adecuado dentro de la totalidad los fenómenos —toman, pues, esas producciones y las identifican con las generales deformaciones del hombre como tal que son producto de deformaciones de la subjetividad artística y, ante todo, producto del arte moderno. En este contexto es necesario destacar especialmente dos momentos: en primer lugar, todas las formas y relaciones objetivas que ahora consideramos son categorías objetivas de la obra artística, no simples peculiaridades psicológicas generalizadas de los productos o los sujetos receptores. Por eso puede manifestarse en la individualidad de la obra cuando se dan ciertas circunstancias y una consciencia completamente errada del sujeto artístico; desde el punto de vista estético-filosófico, lo único que importa es la individualidad de la obra. En segundo lugar, la resultante estructura de la obra es el contenido propio, el contenido profundo de la misión social confiada al arte. La misión social no puede realizarse auténticamente sino a través de la realización de la estructura de la obra. La estructura de la obra es la verda-

dera *raison d'être* del Ser-para-sí estético. La intención última de la misión social —su orientación al contenido humano específico— ha sido ya objeto de consideración por nuestra parte: y al hacerlo vimos que no tiene un carácter meramente psicológico o social-psicológico, aunque lo humano específico no suele aparecer directamente en la misión social misma, sino que más bien tiene una anónima eficacia, oculta en la intrincación de mediaciones, como lo nacional, lo clasista, etc.

También en todo eso busca el hombre una orientación inmediata en la vida, una orientación que no puede nunca hallarse en la inmediatez realmente dada de la vida, sino sólo en una nueva inmediatez creada propiamente por el hombre con esa finalidad. Desde este punto de vista se comprende que el realismo no sea, según se mostró, un estilo especial entre otros, sino el fundamento artístico de todo producir válido. El Ser-para-sí de la obra de arte, en cuanto unidad dialéctica de Para-nosotros y En-sí, en cuanto ser-en-sí cuya esencia se basa exclusivamente en la posibilidad del efecto, en cuanto reflejo que se concentra en un ser autónomo y nuevamente creado, no puede realizarse más que si su contenido es la reproducción de la verdad de la vida, sin preocuparse en absoluto de si esa verdad es verificable como reflejo de detalles y singularidades, y hasta recusando desde el primer momento cualquier criterio de ese tipo para estimar la coincidencia con la realidad. Como la forma apariencial inmediata de todos los fenómenos es una forma singular, una refiguración que fuera comparable en el detalle tendría que orientarse también en ese sentido de la singularidad. Pero el arte auténtico, como reflejo de los momentos esenciales de la realidad, de los momentos orientados a lo humano específico, tiene que rebasar todo lo singular y privado no sólo en el conjunto de la obra, sino también en todos los detalles. Incluso cuando un objeto parece corresponder exactamente a la refiguración en su *hic et nunc*, la correspondencia exacta tiene que ser sólo apariencia; en realidad, la acentuación, las proporciones, la inserción en contextos más amplios y más profundos, etc., producen también aquí formas de objetividad resueltamente alejadas de todo lo privado. Y si bien todo arte es realista en este sentido máximamente general, no hay nada tan variado, tan radicalmente variable como el conjunto de los medios expresivos, de los sistemas de referencia, etc., que posibilitan históricamente en cada circunstancia determinada un estilo realista. El margen de movimiento de ese cambio en el medio

refigurativo es tan grande a veces que una época puede encontrarse con que los medios expresivos de otra son para ella obstáculos enfrentados a su propia expresión realista, razón por la cual hace falta a menudo una considerable distancia histórica para apreciar de nuevo el realismo de un arte. (Actitudes de Lessing y Gottfried Keller ante la *tragédie classique.*) Por otra parte, la tendencia a la disolución de la forma, a la descomposición del Ser-para-sí de la obra, tiene por fuerza que acercarse a cierto naturalismo incluso cuando predica un radical apartamiento de la realidad: pues siempre se ve obligada a introducir sin elaboración artística los elementos singulares de la realidad en complejos de intención estética. Piénsese, por ejemplo, en el montaje, igual si se trata del de crudos datos estadísticos en una novela que de *collages*, etc., en un cuadro; también el geometrismo, cuando no puede ejercer su función conquistadora de mundo (como la tiene en la ciencia y la tuvo en su tiempo en la vieja ornamentística), se reduce a mera singularidad privada y abstracta en este caso. Hemos visto ya que la privaticidad abstracta está íntimamente relacionada con la vacía trascendencia del vanguardismo. Y se entiende sin más que una y otra cosa destruyen el Ser-para-sí de la obra.

Al comprender esto, puede redondearse lo que antes dijimos acerca del carácter formal del Ser-para-sí de la individualidad de la obra: la existencia estética de las obras de arte no puede quedar puesta, ni en sentido positivo ni en sentido negativo, por determinaciones a priori puramente de contenido; contenidos en principio cualesquiera y que reciban cualquier forma pueden trasformarse en elementos de la autoconsciencia humana específica. Pero esta naturaleza formal del Ser-para-sí estético tiene también —por necesidad de principio— un contenido específico único en cada caso, de acuerdo con la conformación del mismo; aquí también se comfirma que la forma estética tiene que ser siempre forma de un determinado contenido concreto. El principio básico general de que la forma del Ser-para-sí estético está en cada caso determinada por su vinculación necesaria a un contenido concreto, remite al muy general concepto de realismo recién expuesto. Es una inconsistente ilusión de muchos artistas y de místicos aficionados la suposición de que una obra de arte se basa tanto más sólidamente en sí misma (es tanto más para sí) cuanto menos refieren sus elementos y sus modos de mediación a la realidad objetiva. El autoengaño consiste en creer que una refiguración de la realidad —pues

incluso la más extrema «abstracción», la subjetividad más introvertida, contiene en última instancia una tal intención— puede sostenerse sin tener correspondencia con la realidad misma; lo que ocurre entonces es que aumenta considerablemente la dependencia respecto de la subjetividad receptiva, en comparación con el caso del reflejo verdaderamente realista; pues éste contiene siempre una apelación a su objeto, a la verdad interna de su cerrazón inmanente, practicada sólo en interés de dicha verdad, mientras que en el otro caso lo único fijo es el mero estado anímico de un sujeto, aceptado o rechazado por otros sujetos sin que ninguno disponga de una instancia objetiva de decisión. Se sigue de la estructura elemental del Ser-para-sí estético que ese foro o instancia suprema no puede manifestarse sino en la historia, pues el Ser-para-sí estético representa en cada caso una etapa del desarrollo de la autoconsciencia de la humanidad. El intento de obtener directamente de una mera subjetividad —siempre privada— la plenitud de una obra de arte resultará siempre ser una ilusión, se fundará siempre en una trascendencia que en realidad será vacía, no tendrá más contenido que la Nada; por eso todo lo conformado lo será arbitrariamente; la pretensión de ser para sí se disuelve necesariamente en nulidad.

De la vinculación de esa serie de necesidades, tal como acabamos de describirla, nacen los fundamentos del Ser-para-sí estético, de su estructura, única en el complejo de las formas de reflejo de la realidad, de fusión del Para-nosotros y el En-sí en una unidad. Esta naturaleza de las obras de arte es la causa última de la actitud insensible o incluso condenatoria que toma ante ellas el sentimiento religioso. El comportamiento que resulta en estos casos podría reducirse a la trivialidad de que el reflejo artístico se confunde con el de la religión o el de una determinada moral considerada como única adecuada, o incluso con la realidad objetiva misma. Pero por detrás de esas situaciones triviales en lo inmediato, y hasta cómicas, hay a menudo mucha más cosa. Recuérdese la conocida escena del *Quijote* en la cual éste interviene en la representación de Maese Pedro, ayuda espada en mano al amenazado caballero y destroza los muñecos que representan a los moros. Lo inmediatamente representado en esa escena es, desde luego, la avasalladora y cómica idea fija del caballero de la triste figura. Pero, como en casi todas las páginas de esa heroica y humorística fábula de la humanidad, la visibilidad inmediata tiene también en ésta un tras-

fondo importante. Es claro que la confusión del «juego» estético con la realidad descubre por de pronto en su inmediatez una conocida banausía y tiene por tanto efectos drásticamente risibles. (Shakespeare ha dado varias veces forma a esa comicidad.) Pero el primer plano risible sirve sólo, como es habitual en el *Quijote*, para revelar la disposición moral generosa del caballero, siempre dispuesta a saltar a la acción, jamás sumida en compromisos. La inseparabilidad de lo cómico y lo sublime en todo el comportamiento del caballero es precisamente el fondo humano específico de este poema imponente, la profunda normalidad humana del poeta que lo ha compuesto, el cual sabe perfectamente cuáles son los caminos por los que va a tener que marchar en su futuro la especie humana, y por eso sabe también con la misma claridad que todo resistirse a las fuerzas indominables que promueven esa evolución se va a pagar al precio del ridículo, aunque nazca de los motivos subjetivos más puros. Por eso cuando, al comentar esa escena, Unamuno se cree obligado a defender el derecho de Don Quijote a destrozar el retablo, está sencillamente ignorando el sentido profundo objetivo de la narración cervantina. Habla Unamuno del arte como de «la mentira por todos consentida» y exacerba su diatriba hasta llegar a las palabras: «¡Muera la farándula! Hay que acabar con los retablos todos, con las ficciones sancionadas. Don Quijote, tomando en serio la comedia, sólo puede parecer ridículo a los que toman en cómico la seriedad y hacen de la vida teatro». En nombre de la ética declara Unamuno la guerra a la «tiranía de la estética»: «Y no hablemos de los que, rebelándose contra la ética, quieren imponernos la tiranía de la estética y sustituir a la conciencia moral con esa quisicosa que llaman el buen gusto. Cuando empiezan a prevalecer tales doctrinas, los buenos tienen que declararse cursis».[1] El momento moral, subjetivo e interno, de la situación, que en ese aislamiento es abstracto, aparece como único contenido decisivo, mientras que en el texto de Cervantes el contenido básico, aunque sin duda inseparable de la sublimidad moral del hombre, es en esta situación predominantemente cómico; el héroe tiene que hundirse inevitablemente en el abismo de una banáusica trivialidad porque —pese a la pureza de sus intenciones— se pone en contra de un modo de manifestación de la humanidad que es imprescindible para el progreso de la

1. UNAMUNO, *Vida de Don Quijote y Sancho*, capítulo XXVI.

especie. Esta escena no se diferencia en nada esencial del episodio de los molinos de viento, por ejemplo, lo que quiere decir que Cervantes está defendiendo la misión histórico-universal del arte contra todas sus «críticos». Y cuando Unamuno intenta con su interpretación, con la defensa de Don Quijote, profundizar el texto cervantino, no consigue en realidad más que trivializarlo, hacerlo superficial.

Esa escena cervantina es el concentrado prototipo de todos los ataques dirigidos al arte por falso, engañoso, juego frívolo tentador. Hemos aludido a esta cuestión ya en consideraciones anteriores. Ahora interesa iluminar brevemente la conexión de este concreto tipo de condena del arte con su Ser-para-sí, intentando estimar el trasfondo filosófico y moral de dicha conexión. Cuando el reproche procede de una fuente digna de cierta estimación, y no de superficial vulgaridad (a la que el romanticismo redujo siempre toda recusación doctrinal del arte), la raíz suele ser la absolutización del comportamiento religioso con la realidad, entendido como único comportamiento posible y adecuado, y la recusación de toda otra conducta por errada, herética, inmoral, etc. Con eso basta para apreciar que todas esas actitudes muestran en el fondo el mismo «modelo» que acabamos de registrar en el texto de Cervantes, con la evidente diferencia de que Cervantes está construyendo la figura de su personaje, no exponiendo su propia y amplia actitud. Por limitarnos a un único y privilegiado ejemplo: al comienzo de la célebre obra de Boecio, la representante de la verdadera consolación le visita cuando él está entretenido con las musas, y habla así a los poderes de la poesía: «¿Quién ha permitido que estas mozas de teatro se acerquen al enfermo, para que, en vez de aliviar sus dolores con salubres medicinas, los alimenten con el suave veneno? Pues ellas son las que ahogan con el estéril matorral de las pasiones las fecundas semillas de la razón, y las que, en vez de liberarlo, acostumbran el espíritu del hombre a la enfermedad». Boecio toca un motivo esencial de la controversia, el aspecto orientado a la religión: la cismundaneidad del objeto de las artes y el carácter indirecto y multívoco de su efecto necesario. Pues mientras que la religión y la moral —cada una a su manera— se presentan ante el hombre con exigencias directas, el efecto del arte, incluso el más conmovedor, es sumamente complicado en comparación con esa directa inmediatez. Hasta la catarsis puede tener un efecto negativo, e incluso cuando no es ése el caso, el Después

del efecto artístico significa sólo una vuelta a la vida con una disposición más profunda e intensa respecto de lo superior, no necesariamente una decisión firme al respecto. Eso significa que el conflicto entre el arte y la moral, cuando se presenta así, es meramente episódico desde el punto de vista de la historia universal, y no se sigue de la naturaleza de los dos modos de comportamiento; ni siquiera un eticista tan riguroso como Kant ha visto en este punto ninguna contraposición insuperable.

Tanto más irreconciliable es el choque con la religión. Boecio ve, y acertadamente desde su punto de vista, que la ocupación con las artes deja al hombre en el seno de la inmanencia de sus pasiones, nacidas de su vida y a ella orientadas, y, rechazando categóricamente todo camino de perfección que sea de esa naturaleza, no considera siquiera la posibilidad de que, en vez de tratarse de una ulterior intrincación en esas pasiones, se tenga más bien en el comportamiento artístico una peculiar liberación de ellas, conseguida con las propias fuerzas; pues es claro que lo que tiene que rechazar básicamente este pensador es la idea de una consumación del hombre por sus propias fuerzas. Es la afirmación, ya citada, del Pseudodionisio cuando ve el peligro de la dación artística de forma —contrapuesta a la alegórico-trascendente— en el hecho de que la primera puede fijar, encadenar el hombre a lo terreno, mientras que la segunda conduce a la devoción religiosa; ésa es también la razón de la actitud de Tertuliano cuando condena la catarsis, y también la razón que subyace a la condena de la existencia poética por Kierkegaard. «Desde el punto de vista cristiano (y a pesar de toda la estética) toda existencia poética es pecado, es el pecado de poetizar en vez de ser, de ocuparse meramente con la fantasía de lo bueno y lo verdadero, en vez de serlo, esto es, en vez de esforzarse existencialmente por serlo».[1] También en este caso la acusación se dirige directamente contra la ausencia de realización «existencial» directa en el arte, contra la anticipación vivenciada de una perfección o consumación que no resulta inmediatamente de los hechos de los hombres y no se orienta inmediatamente a esos actos. El especial matiz kierkegaardiano es consecuencia del hecho de que este pensador niega toda intervención del hombre (sin duda muy complicada, mediada y común, difícil por tanto de descubrir) en la evolución del género humano.

1. KIERKEGAARD, *Die Krankheit zum Tode*, ed. *cit.*, pág. 74.

Como para él no existe más que lo singular (el individuo privado), todo lo que el arte produce en este terreno es un juego nada serio, incapaz de aportar a la solitaria situación del individuo ante Dios, e incluso orientado por su esencia a apartar o distraer de esa relación decisiva.

Las diversas variaciones en la estimación del arte como tentación, corrupción, mentira, etc., nacen pues en cada caso de la situación histórica dada, especialmente de la situación de la religión en el sistema social de cada caso. El mero intento esquemático de exponer ese punto nos llevaría fuera del marco de esta obra. Lo único imprescindible era aludir a lo común a todas esas variantes, con objeto de apreciar desde otro punto de vista que esos ataques se dirigen siempre al Ser-para-sí de la obra, a sus presupuestos y consecuencias, o sea, a los fundamentos esenciales del reflejo y de la positividad estéticos. Religión y arte son modos principalmente *contrapuestos de consideración del mundo, modos que se niegan* el uno al otro en la intención objetiva fundamental de su positividad respectiva. Se ha indicado varias veces en el curso de estas consideraciones que puede presentarse siempre una situación histórico-social en la cual la contraposición entre la religión y el arte se mitigue hasta hacerse casi imperceptible, de tal modo, incluso, que en la superficie del acaecer histórico parezca realizarse una íntima colaboración de ambas instancias. Pero también hemos mostrado que la contraposición sigue existiendo y obrando subterráneamente, así como que la colaboración, la pugna y la separación no puede representarse ni entenderse simplísticamente de modo maniqueo; y que incluso la decisiva separación conseguida en la Edad Moderna, pese a la necesidad con que se ha impuesto, ha producido una nueva problemática; aunque es claro que nos resulta una inversión deformadora de los hechos reales el ver en esa separación de religión y arte no el síntoma de la contradictoriedad de un movimiento necesario, sino la causa última de la moderna problemática del arte.

La situación es —en principio— completamente distinta por lo que hace a la relación de la ciencia y la ética con el arte. En este caso prevalecen en principio las tendencias convergentes, las tendencias de complementación social humana; lo cual no excluye, naturalmente, el que en determinadas circunstancias histórico-sociales se produzcan contraposiciones concretas que pueden temporalmente cristalizar en una negación de principio. (Recordemos

la actitud de muchos presocráticos respecto del arte.) El eslabón mediador es, para los tres campos, la cismundaneidad. Tanto la ciencia cuanto el arte son órganos de la humanidad, por ella producidos y mantenidos en constante funcionamiento con objeto de conquistar para la humanidad lo cismundano; lo cual incluye el hecho de que constantemente se conquisten fenómenos que por mucho tiempo no se consideraron mundanales. Por eso, como hemos visto, la trascendencia es para ambos instrumentos una mera apariencia. En la ciencia, el proceso discurre de tal modo que lo trascendente se concibe como algo meramente relativo, como mero y provisional Aún-no del conocimiento. En el arte, y como también hemos visto, la trascendencia aparece siempre objetivamente como signatura de una determinada situación histórica, como elemento de la psicología, la concepción del mundo, etc., de los hombres directa o indirectamente representados, y, por tanto, siempre relativizada, aunque sea de otro modo que en la ciencia: al aparecer como elemento de la imagen del mundo en última instancia inmanente y cerrada, la trascendencia se relativiza históricamente. De este modo —y vistos en la historia universal— la ciencia y el arte son órganos autoproducidos por la humanidad para conquistarse la realidad y sometérsela, con objeto de convertir el Ser-en-sí de la naturaleza en posesión duradera y siempre disponible de la especie, en un Para-nosotros en el más amplio sentido. Como es natural, el cumplimiento de esa tarea está inmediatamente en manos de los individuos singulares. Pero éstos no pueden colaborar fecundamente en ella más que si consiguen en su producción aproximarse al menos (a través de todas las mediaciones ya estudiadas) a aquel nivel de lo humano específico desde el cual pueden percibirse y comprenderse los auténticos problemas de la ciencia y el arte; o sea, sólo cuando son capaces de levantarse íntimamente por encima de su propia privaticidad inmediata.

En todas estas cuestiones resultan insuperables las contraposiciones entre la ciencia y el arte por un lado y la religión por otro. Esta afirmación teorética no queda en absoluto debilitada por el hecho de que durante larguísimos períodos se tenga una coexistencia basada en tácitos compromisos y llena de ininterrumpidas escaramuzas guerrilleras. Ya el carácter específico de cosa absoluta e incondicionada que pretende tener la revelación religiosa acarrea el que la ciencia y el arte no puedan ser para ella más que servidores, nunca instancias equiparadas; la actual debilitación

del poder espiritual y social de la religión condena sin duda ese principio a la ineficacia, pero no altera la situación básica. La reducción del radio de acción de la religión se actúa objetiva y subjetivamente. El aspecto objetivo del proceso es ya antiquísimo: partes de la realidad para las cuales antes se consideró que la revelación religiosa era compatible con las experiencias generales de los hombres fueron insertándose ininterrumpidamente en una imagen científica del universo que les da una explicación inmanente, cismundana, y las contrapone así a la imagen del mundo revelada. Aunque numerosos científicos y filósofos burgueses nieguen hoy la posibilidad de una imagen científica unitaria del mundo, de una imagen inmanente y cismundana, hay una línea ininterrumpida que va desde la astronomía copernicana, pasando por Darwin, por la doctrina hegeliana, de Marx y de Engels, de la autoproducción del hombre mediante el trabajo, y por la concepción de Morgan y Marx relativa a la génesis de la sociedad, hasta los recientes intentos, cada vez más prometedores, de descubrir la génesis de la vida a partir de la materia inorgánica. Las escaramuzas agnóstico-positivistas, que son combates de retirada, pueden sin duda decelerar el efecto ideológico general del proceso, pero no detenerlo de modo definitivo.

Pero todo eso no es más que la componente objetiva de la evolución ideológica; y la experiencia milenaria de las luchas espirituales constantes en la historia de la civilización muestran con toda claridad que esas componentes son fundamentos importantísimos, hasta imprescindibles, de una concepción cismundana de la realidad, pero necesitados de una elaboración subjetiva, de una asimilación por parte del hombre, si es que han de poder llevar a cabo una trasformación de la concepción del mundo en el sentido de una cismundanidad alegremente aceptada. Desde este punto de vista la situación presente resulta sumamente paradójica. En tiempos remotos, cuando apenas había más que unos modestos conatos de interpretación cismundana coherente de los fenómenos del mundo externo, la filosofía griega postuló de modo general ese inmanentismo de la explicación. Por lo que hace a la filosofía de los siglos XVII y XVIII pueden recordarse las palabras de Engels: «Honra mucho a la filosofía de la época el que no se dejara confundir por la limitada situación del conocimiento de la naturaleza, sino que insistiera —desde Spinoza hasta los grandes materialistas franceses— en explicar el mundo por sí mismo, confiando a la cien-

cia natural del futuro la justificación detallada de ese programa».[1] No se trata, naturalmente, de atribuir a la filosofía la obligación ni el derecho de interpretar hechos naturales en sentido estricto a su arbitrio o sin suficiente fundamento científico-empírico; el hundimiento de esas pretensiones filosóficas tuvo lugar en el siglo XIX, y muy justificadamente, aunque una consideración histórica sin prejuicios ha mostrado ya hace tiempo que esas «construcciones» filosóficas desempeñaron un papel importante, por ejemplo, en la génesis del evolucionismo. Aun sin poder perseguir aquí ese problema hasta sus ramificaciones más actuales, puede decirse —con grosera generalidad— que la filosofía puede ser perfectamente capaz de defender con éxito la idea de la cerrazón inmanente del mundo, de su independencia o gobierno por leyes internas, frente a resultados accidentales del día o hipótesis de moda de las ciencias singulares; y así puede la filosofía promover la evolución de un correcto espíritu científico.

Pero, por otra parte, este problema, tal como se presentó originariamente entre los griegos, es mucho más amplio y profundo que una mera consideración epistemológica, o incluso que una interpretación de filosofía de la naturaleza. La ampliación y la consiguiente nueva referencialidad son ante todo éticas: la imagen del mundo circundante y del mundo interior que se construyen los hombres depende primariamente, como es natural, de sus conocimientos, de la medida en que son capaces de dominar con la mirada la realidad, de prever sus movimientos y trasformaciones, etc., y de influir en todo ello. Pero todas esas experiencias y reacciones, e intentos logrados o fracasados, reaccionan también sobre la vida emocional e intelectual de los hombres y desencadenan en ellos afectos de los más diversos, desde el temor hasta el entusiasmo. (Como es natural, todas las reacciones están en última instancia condicionadas por la naturaleza de la formación económica en la que viven los hombres de que se trate, por la situación económica que ocupan en ella.) De este modo la imagen del mundo científicamente conseguida se convierte en un componente orgánico de la vida humana, de la práctica humana, de las reflexiones humanas acerca de ella. Estas últimas ocupan un lugar importante en la totalidad de las reacciones humanas a la totalidad de la vida, pues en ellas y por ellas se aclaran las relaciones espontáneas, inmedia-

1. ENGELS, *Dialektik der Natur*, *cit.*, pág. 486.

tamente afectivas, de los hombres con el mundo, cobran teoréticamente el carácter de concepciones de éste y, prácticamente, el del deber, la obligación, la ejemplaridad o recusabilidad de la conducta. En este sentido puede decirse que el modo ético de incorporarse la imagen científica del mundo y hacer de ella un motivo importante de la acción no es en absoluto indiferente para los efectos sociales de una cosmovisión, o aun más: que ni siquiera puede ser una cuestión sólo secundaria. Esta constelación, básica para la conexión entre la concepción del mundo y el arte, entre el conocimiento y la práctica humana, se ha expresado hasta ahora ante todo en la ética griega. Recuérdese la sentencia de Epicuro «No es posible liberarse del temor en los principales asuntos de la vida si no se conoce la naturaleza del universo, sino que se sigue preso en suposiciones míticas. Por eso no es posible tener verdaderos sentimientos placenteros sin conocer la naturaleza».[1] Siguiendo la acertada tradición antigua, muestra aquí Epicuro que la liberación respecto de pasiones como el miedo no es posible más que sobre la base del conocimiento, o sea, que el comportamiento ético que se propone la superación de esas pasiones por amor al dominio del hombre sobre su propia vida, incluso en las circunstancias menos favorables y más contrarias, no es posible más que sobre la base del conocimiento de los fenómenos de la realidad tal como verdaderamente son.

No es demasiado difícil apreciar el dúplice movimiento intelectual contenido en esa actitud, y su superioridad respecto de la ética moderna. En primer lugar, el dominio del hombre sobre su propia vida es para Epicuro el supremo valor ético. De acuerdo con ello, los afectos ocupan un lugar positivo o negativo en el microcosmos de la personalidad humana según que tiendan a promover o impedir ese autodominio humano. (Remitimos aquí a nuestra anterior exposición acerca del tratamiento de los afectos de temor y esperanza por Spinoza y Goethe.) Pero el temor es uno de los afectos que más decisivamente intervienen en la génesis y la consolidación de la necesidad religiosa. En cuanto que una determinada ética intenta una justificación conceptual de ese afecto, se invierte inmediatamente la estimación del mismo: ese afecto se acentúa como valor positivo cuando su efecto consiste en que el hombre que lo sufre busca protección en la trascendencia (como ocurre

1. Diógenes Laercio, *Vidas*, libro X, 143.

en las religiones aún dominantes culturalmente), o bien, entregado y rendido a ese afecto, aspira al menos débilmente a una trascendencia vacía (como ocurre en muchas concepciones modernas del mundo con orientación religiosa); nos es imposible aquí entrar en el detalle de las complicaciones y matices, que son muchos (por ejemplo, un miedo excesivo puede dejar de interpretarse como «temor de Dios» y verse como tentación del diablo, etc.).

Como la ética moderna, especialmente desde Kant, tiende a respetar las necesidades religiosas, cuando no incluso las religiones mismas, es claro que ha de carecer de la filosófica coherencia de Epicuro en la determinación de la conexión entre el conocimiento y la ética. El hecho queda de manifiesto ya en la obra de Kant mismo, en su tajante —e incorrecta— separación metodológica del conocimiento y la práctica ética. La ética se reduce entonces esencialmente al acto subjetivo del individuo singular, se hace inevitablemente formalista, y la intención pura cobra en ella una preponderancia absoluta respecto de las consecuencias y los presupuestos de las decisiones morales. Con todo eso la ética moderna pierde aquella mundalidad, capaz de abarcarlo todo, que tenía en la Antigüedad; la concentración —de apariencia tan a menudo solipsista— de todo lo ético en el *hic et nunc* momentáneo de la vida de un individuo, tal como la practica el existencialismo, es sin duda un polo extremo de la evolución moderna; pero ese polo se ha constituido inevitablemente a partir del comportamiento descrito. De este modo el comportamiento ético, ahora subjetivamente entendido, queda cerquísima de la necesidad religiosa. En la medida en que ese comportamiento sigue siendo ético, subsiste sin duda una contradicción dialéctica entre ambos; pues por mucho que el existencialismo, por ejemplo, identifique el acto ético con una privaticidad perecedera y por mucho que el individuo que lo realiza se encuentre enfrentado con una Nada trascendente, el hecho es que el sujeto de la decisión sigue siendo terreno, cismundano, y puede vincular su acción con algún contenido religioso o dejar de hacerlo. Es claro que se disgrega en aéreo vacío el amplio horizonte intelectual que tienen las respuestas éticas en el pensamiento de Aristóteles, de Epicuro o de Spinoza: ese vacío rodea necesariamente al individuo que se encierra en su privaticidad, y por eso esta particular cismundanidad es meramente abstracta y puede fácilmente mutar en la trascendencia vacía —y no menos abstracta— de la necesidad religiosa contemporánea.

Como contraejemplo frente a la ética moderna hemos escogido intencionadamente el caso de Epicuro, en cuyo pensamiento, comparado con el de Aristóteles, se ha desdibujado ya mucho el fundamento concreto histórico-social, el concreto *télos* histórico-social de la ética. La mundalidad de la ética, que tiene como base teorética su cismundaneidad —pues en cualquier sistema religioso universalista se suprimirá necesariamente la autonomía de la ética—, va unida, desde el punto de vista de la concepción del mundo, con la convicción de que todas las comunidades humanas, hasta llegar al estado mismo, son formaciones que se regulan inmanentemente; o, por mejor decir: en la medida en que están determinadas por leyes que obran también fuera de ellas, el principio regulador de esa eficacia tiene que ser también de carácter social. Así lo han concebido los griegos antiguos, o Maquiavelo en el Renacimiento, y luego Hobbes, Mandeville y muchos otros. La forma paradójica con la que a veces aparecen esas teorías, se explica por el intento de caracterizar el bien y el mal, la virtud y el vicio, de un modo no abstracto, o sea, ni desde el punto de vista de una moralidad subjetiva ni por referencia a la trascendencia de un orden cósmico divino; toda la dialéctica contradictoriedad de la práctica social de los hombres tenía que expresarse de ese modo. No hemos de preocuparnos aquí por la manera como puede incorporarse ese complejo al sistema de una ética; lo único importante para nosotros es que con eso se ponían los cimientos de una ciencia social que estudia el En-sí objetivo de los fenómenos sociales, sus leyes propias, etc., con tan exclusivo inmanentismo como el de las ciencias de la naturaleza en el estudio de sus objetos, razón por la cual tiene tan poca necesidad como éstas de recurrir a nada trascendente. Pero, por otra parte, el descubrimiento de una ciencia social significa el hundimiento de la doctrina —fruto esencial de la religión— según la cual el principio divino, el poder trascendente que interviene en la evolución de la humanidad, es presupuesto imprescindible del funcionamiento duradero y fecundo de la sociedad. Las discusiones, a veces apasionadas, acerca de si sería capaz de existir una sociedad de ateos, se ha resuelto siempre en realidad muy simplemente, por el hecho de que los hombres que actúan socialmente en sociedades de clases obran todos como ateos de facto, aunque profesen el cristianismo o cualquier otra religión. Así lo ha reconocido recientemente Berdiaev. «La aplastante mayoría de los hombres —incluidos los cristianos, que son materialis-

tas— no creen en el poder del espíritu; sólo creen en la fuerza material, la militar o la económica. Por eso no tiene derecho alguno a encolerizarse contra los marxistas.»[1] Aunque esas observaciones son de una trivialidad «vulgar-materialista» aplastante, con su metafísica contraposición de fuerzas espirituales y fuerzas materiales, nos ofrecen sin embargo una pincelada más para nuestra imagen global de la situación: la cismundanidad se ha impuesto en todos los terrenos de la teoría y la práctica humanas. El que a pesar de ello no se haya superado la necesidad religiosa, no puede sorprender más que a quienes consideren puramente teorética la cuestión de las convicciones ideológicas, sin ver en ella un asunto vital e ignorando así la necesaria falta de sentido de la mayor parte de la existencia vivida en el capitalismo. Las interrelaciones —antes brevemente abocetadas— entre las actividades humanas llevan inevitablemente al vaciado de la necesidad religiosa, especialmente en comparación con el pasado, pero eso no basta para extirpar dicha necesidad de la vida interior de los hombres. Para ello haría falta una trasformación de las condiciones de vida, de la manera entera de conducirse, trasformación que, como hemos visto, no puede producirse en la sociedad capitalista.

Si se consideran según su aspecto actual esas luchas en torno a la religión —luchas que nos interesan ante todo como momentos de la liberación del arte, de su plena constitución autónoma—, se percibe claramente que en ellas se trata menos de la religión propiamente dicha, como sistema rector y regulador de todo, como en la Edad Media y en la época de cambios subsiguiente, menos de eso que de la conservación o el abandono de una necesidad religiosa ya del todo abstracta, completamente sumida en el sujeto. Por eso la negación de la posibilidad de que la ciencia pueda dar de sí una imagen objetiva del mundo basta perfectamente para las tendencias que, a cualquier nivel de consciencia, tienden a mantener viva la necesidad religiosa. Si la realidad objetiva se descompone en un número —en principio ilimitado— de modelos esencialmente subjetivos, privados o abstractos, que a lo sumo pueden relacionarse unos con otros por vía práctica, se consigue evitar el mortal conflicto entre la revelación religiosa y la realidad objetiva y se salva teoréticamente el terreno necesario para la necesidad religiosa. Por eso puede bastar también una reconducción —con el

1. BERDIAEV, *op. cit.*, pág. 133.

mismo objetivo— de las concepciones abstractas a una subjetividad completamente privada; pues la amundalidad, así consumada y abstracta, del individuo moral —pintorescamente expresa en la metáfora heideggeriana de la derelicción, la cual ignora radicalmente toda cuestión genética y teleológica en el mundo del hombre— rebaja el alcance del conocimiento del mundo y lo hace tan irrelevante para el valor ético como la moderna teoría del conocimiento hace a ese valor respecto de los resultados de las ciencias. El campo real de las decisiones éticas queda entonces tan cerca de la necesidad religiosa que los límites son ya casi imperceptibles: al igual que el comportamiento religioso, la ética se rebaja a la condición de mera relación de la privaticidad con la trascendencia.

En este contexto despliega realmente su significación social la tendencia alegórica del arte contemporáneo. Las más diversas tendencias a la descomposición de la objetividad real de la vida y de su referencia al destino terreno y cismundano de la especie humana reflejan el mundo externo e interno de los hombres como entidad completamente amundanal. La privaticidad abstracta y la trascendencia vacía se presentan como realidad única para el hombre de hoy, de tal modo que como base y coronación de su ser no queda ya de nuevo más que la necesidad religiosa. Aparte de los muchos artistas que, sin preocuparse por ese tono de la época, han seguido aferrando en sus obras la mundalidad de la tierra, Thomas Mann ha llegado incluso a buscar al contrincante en su propio campo para combatirle del modo más eficaz. Hoy se habla mucho de paralelismos entre Thomas Mann y el vanguardismo. La verdad es que desde *La montaña mágica* (e incluso desde *La muerte en Venecia*) Thomas Mann trabaja siempre con los temas, las situaciones, las figuras, los comportamientos anímicos que determinan en tantos contemporáneos el contacto nudo de la privaticidad abstracta con la trascendencia vacía. Y lo hace para descubrir cada vez, en cada configuración humana concreta, el modo como la conexión terrenal cismundana que los subyace realmente hace que se produzcan esos reflejos y esas vivencias del mundo, y qué es lo que constituye su posición real, su valor auténtico en la convivencia de los hombres. Aún más: la adopción de una temática mitológica, como en el ciclo de José, en *El Elegido*, o la de situaciones límite, como en *La Engañada*, sirven exclusivamente para reconducir a la normal y cismundana realidad terrena, por medio de la conformación de un auténtico mundo humano, todas

las pasiones humanas, las ideas, los sentimientos desencadenados por una tal realidad y que llevan en sí los rasgos inmediatamente «modernos» de dichas situaciones; la finalidad es hacer de su conjunto un «mundo» del hombre de hoy, pero no tal como se lo representa el hombre contemporáneo en su miedo y su desesperación espontáneos —que es lo que suelen hacer hoy los escritores—, sino tal como se refleja, en su grandeza y con sus límites, como elemento de la evolución de la humanidad, en la autoconsciencia de ésta. Lo que en sus contemporáneos produce una sofística poética en defensa de la necesidad religiosa da lugar en él a la refutación artística de esa sofística, a través de la posibilidad de reproducir incluso esos sentimientos y esas ideas, esas situaciones y esos destinos, como elementos de una vida cismundana consumada en esta tierra. Esta voluntad se aprecia acaso del mejor modo en el modo como discurre la acción de *La engañada,* el rudo y revuelto discurrir del azar produce constelaciones, vinculaciones cuya forma apariencial inmediata parece ser la teleología referida al sujeto privado; llega incluso a producirse la apariencia que suele reactivar la necesidad religiosa en las reacciones de los hombres. Pero la composición de Thomas Mann lleva siempre, con gran energía y evidencia, en el sentido contrario: el azar no pasa de ser azar, y la vida de los hombres es lo que ellos mismos hacen de ella, centro de las condiciones dadas; ni la lógica objetiva de los hechos ni la lógica subjetiva del modo de reacción de los hombres abren aquí margen alguno para un rebasamiento de la vida terrena. En esto es Thomas Mann, pese a toda su actualidad, el heredero permanente de la edad goethiana. También Hölderlin había terminado su poema *El único,* que por su temática inmediata parece rebasar, como la citada narración de Mann, lo propio de esta tierra, con los versos siguientes:

Los poetas, también los del espíritu,
Han de ser de este mundo.

Se desprende de lo visto hasta ahora que el resultado del choque ideológico entre la mundalidad y el más allá es la instancia que decide de la liberación plena y definitiva del arte (y de la ciencia). La evolución social produce más o menos espontáneamente las condiciones objetivas de aquel desenlace. La investigación de las leyes de la realidad objetiva, la creciente comprensión de su cone-

xión inmanente, sin duda cognoscible sólo de un modo aproximado, pero excluyendo siempre todo motivo trascendente, arraiga ante todo en la necesidad de autoconservación del hombre. El momento y el modo como esos conocimientos se elaboren en un sistema intelectual cerrado, el carácter de concepción del mundo que puedan llegar a revestir, y el modo como influyan en los hombres son cosas que dependen en última instancia de las características de las formaciones económicas, de las luchas de clases que tienen lugar en ellas. Como hemos visto, el momento subjetivo entra así en una interacción dialéctica con los momentos objetivos. Pero hay en la serie de los momentos objetivos de esa imagen inmanentista del mundo uno al que corresponde un papel de privilegio, cualitativamente destacado: el descubrimiento de que el hombre se ha producido a sí mismo mediante su propio trabajo (mediante el lenguaje, necesario a consecuencia del trabajo), o sea, el descubrimiento de que el hombre ha llevado a cabo su salto desde el reino animal con sus propias fuerzas, sin mezcla de poderes ultraterrenos. Ese descubrimiento, preparado por diversas teorías lingüísticas de la Ilustración, expuesto por Hegel en la *Fenomenología del Espíritu*, audazmente, pero mezclándolo con abstracciones idealistas, no recibe sino en el marxismo el lugar teórico central que le corresponde. Ese elemento central reúne en unidad dialéctica los momentos objetivos y subjetivos de la imagen cismundana del mundo. El viejo materialismo, incluso después de enriquecerse y complementarse con el evolucionismo darwinista, no podía entender la inmanencia de la estructura del mundo más que pasivamente: sin duda se le presenta el hombre totalmente como objeto de conexiones legales en sí, pero de tal modo que también la existencia y la actividad propias del hombre cobraban un carácter puramente objetivo, sólo superable arbitrariamente mediante la promulgación de una ética subjetivista y, consiguientemente, abstracta. La doctrina de la autoproducción del hombre a través del trabajo se convierte para el marxismo en fundamento de su propia actividad social, y hasta de la evolución de la sociedad.[1] Sólo así

1. Completamente fuera de lugar están los intentos de poner en contraposición las formulaciones del joven Marx en los *Manuscritos económico-filosóficos* con las concepciones y el método del *Capital* y, en general, de las posteriores obras de la madurez de Marx y Engels. La evolución registrable es un proceso de creciente concreción, un desarrollo, una aplicación a nuevos grupos de fenómenos. Y este proceso no ha terminado, desde luego, con la

se consigue una base para asentar una relación fecunda y recíprocamente promotora entre las componentes objetivas y subjetivas de una concepción del mundo consecuentemente cismundana. Sólo así llega a ser el hombre verdadero sujeto de la entera vida humana, aunque sin eliminar, naturalmente, la determinación social de su existencia. Pues si bien el trabajo ha hecho al hombre dominador —durante mucho tiempo problemático y potencial— de las fuerzas naturales, en cambio el instrumento que él mismo produjo sin saberlo ni quererlo, la sociedad, le ha sometido a él mismo a su dominio. Sólo una vez realizado el socialismo, se supera esta segunda dominación y se abre una equilibrada y sana relación de sujeto a objeto entre los mundos interior y exterior del hombre.

Con eso nace realmente la fuerza que se opone irreconciliablemente a la religiosidad. Pues, como muestra la historia, una inmanencia puramente objetiva, por perfecta que sea como concepto, es siempre susceptible de interpretación religiosa o semirreligiosa. El inteligente chiste de Schopenhauer según el cual el panteísmo es un ateismo cortés indica acertadamente cuál es el hecho decisivo, pero eso no destruye espiritualmente las posibilidades de una necesidad religiosa difusa y sin contenido. Con dos solos ejemplos ilustraremos el modo como formas emocionales nacidas del comportamiento religioso pueden imponerse incluso cuando el sujeto que las vive no tiene ya la menor consciencia de su origen. Primero: mientras queda en el hombre algún resto de concepción trascendente del mundo, la línea estimativa de las capacidades humanas se traza siempre de abajo a arriba. Y no nos referimos a ciertas expresiones ineliminables del pensamiento y del lenguaje, pues al sentar una jerarquía anímica el hombre designará siempre e inevitablemente lo positivamente estimado como el término «superior», y a la inversa, sino al movimiento genético y estimativo mismo. De este modo la verdad, el bien y la belleza aparecen siempre, en su pureza auténtica, como asentados en una esfera trascendente, de la cual descienden, a veces con muchas mediaciones, hasta la realidad terrena, puestos en la cual no pueden nunca realizarse del inmaculado modo que los caracterizaba en su trascendente lugar de origen. No se olvide lo difícil que ha sido liberar de esas repre-

muerte de Marx, sino que sigue hasta nuestros días; baste, por ejemplo, con recordar las investigaciones de Gordon Childe, tan utilizadas en estas consideraciones.

sentaciones la filosofía científica, la lógica, la ética, la estética, ni que, en realidad, ese proceso de liberación está aún muy lejos de concluirse. La dificultad radica en el profundo arraigo de la costumbre de construir esas representaciones ya ordenadas de dicho modo tradicional: desde los mitos cosmogónicos o antropogónicos, en los que los linajes humanos, empezando por los señores dominantes, reciben su dignidad de un origen divino o semidivino, hasta los más simples fenómenos de la vida, en la cual es muy corriente que se conceda más estimación a lo innato que a lo adquirido. Si se analizan atentamente esos sentimientos se verá casi siempre que lo adquirido, lo autoproducido, recibe instintivamente la etiqueta peyorativa de «recién llegado». La intensa resistencia emocional de muchos individuos al hecho de la ascendencia animal del hombre, el orgullo de ser «hijos de Dios», de haber sido creados «desde arriba», y no haber nacido paulatinamente «desde abajo», tiene sin duda aquí sus raíces anímicas. Completaremos ese cuadro con la breve observación de que la general actitud emocional de los siglos XIX y XX frente al optimismo, considerado vulgar y plebeyo, y el pesimismo, considerado distinguido y única actitud digna de un intelectual inconformista, debe reconducirse también a ese sistema espontáneo de valoración. Incluso la frecuente opinión filosófica de que el ser no es auténtico y sin falsear más que cuando niega estrictamente el devenir, descansa también en esas actitudes emocionales. Sólo con serias dificultades puede surgir una emoción general, dominadora de la entera vida cotidiana y expresiva del orgullo del hombre por su ser autoproducido, frente a esa masa de vivencias y emociones cristalizadas y hechas costumbre inconsciente a lo largo de milenios. Y, sin embargo, la real superación interior de la necesidad religiosa presupone una ruptura con ese complejo de representaciones; pues mientras el hombre se sienta aposentado en éstas, todos los argumentos científicos en favor de la cerrada inmanencia cismundana de la realidad tropezarán en él con un sentimiento de resistencia acaso oculto, mientras seguirá teniendo viva, aunque acaso también oculta y secreta, una predisposición a adoptar la concepción contraria.

El otro ejemplo está muy emparentado con eso. Muchas religiones —ante todo la cristiana— se oponen violentamente a que el hombre base su dignidad en su propio mérito, en las capacidades que él mismo ha desarrollado. Para esas religiones todo lo bueno es gracia que cae de arriba y a la que el hombre tiene que reaccio-

nar con humildad. Por eso ven en la orgullosa autoconsciencia de las propias capacidades o de los propios méritos una rebelión, una blasfemia, algo que viene de Satanás. (Y no hará falta precisar que lo así condenado por la mayoría de las religiones no es sólo la vanidad, la soberbia, el narcisismo, etc.) En este punto se percibe con otra perspectiva el problema, frecuentemente aludido, de la afinidad de la religión con la privaticidad del hombre. Sabemos que todos los métodos utilizados por el hombre para dominar la realidad objetiva, acarrean necesariamente trasformaciones del hombre mismo. Conocimiento científico, acción ética, productividad y hasta receptividad estéticas significan —cada cual a su manera— una peculiar superación de la mera privaticidad inmediata; todas esas actividades humanas tienen pues, inseparablemente de sus resultados objetivos, un peculiar efecto trasformador del sujeto que las ejecuta. La peculiaridad consiste ante todo en que el sujeto alcanza mediante su propia actividad un nivel que resultaría por principio inaccesible desde su privaticidad inmediata; y en que en esa trasformación cualitativa no tiene lugar, a pesar de todo, una ruptura completa con la propia privaticidad, sino que ésta queda sólo remodelada en la medida inevitablemente necesaria para la finalidad puesta en cada caso. El cambio puede a veces ser enorme, pero siempre es producto puro de la propia actividad. La religión se dirige contra esa posibilidad humana de levantarse mediante las propias fuerzas por encima del propio ser inmediatamente dado. El movimiento que acabamos de describir es para la religión soberbia de la criatura, uno de los «brillantes vicios» paganos. Es claro que toda Iglesia que quiera ejercer un dominio universal necesita incorporar de algún modo esos comportamientos en su sistema teológico; pero entonces reciben siempre forma, en última instancia, como productos de la gracia divina, aunque sea con mucha mediación teológica, y siempre que sus resultados resulten compatibles con los dogmas de la Iglesia, ya que en otro caso ésta seguirá presentándolos como blasfemia, soberbia, etc. Esta autoelevación cualitativa del hombre, fruto de la propia actividad, está pues en contradicción con el comportamiento propiamente religioso, el cual queda necesariamente centrado en torno a la privaticidad y sólo por gracia divina puede superarse transitoriamente; el sujeto al que apela la religión es esencialmente el sujeto privado.

Es claro que diaria y masivamente se producen de ese modo trasformaciones de la subjetividad. Pero para que resulten de im-

portancia respecto del dilema ideológico cismundaneidad-trascendencia, esas trasformaciones han de llegar a cierto grado de consciencia, el cual depende a su vez ante todo de las condiciones vitales objetivas, del tipo de conducta y de sus perspectivas. No puede asombrar el que las épocas más resueltamente orientadas a cambiar los fundamentos reales de la vida suelan acarrear las radicalizaciones más violentas del problema. El hecho de que durante muchos siglos incluso luchas de este tipo hayan discurrido dentro de las concepciones religiosas mismas no contradice en modo alguno esa afirmación, pues esas épocas fueron las del dominio ideológico universal del cristianismo, y el observador atento percibe fácilmente el constante crecimiento de los conflictos internos entre las finalidades cismundanas y su fundamentación intelectual y emocional trascendente; el conflicto es de una trágica plasticidad en el caso de Thomas Münzer; y el *bon mot* de Karl Barth vale ya para el «Ser Supremo» de Robespierre. El movimiento hacia la cismundaneidad radical y consecuente culmina en el socialismo por causas que hemos expuesto ya antes. Es característico de los clásicos del marxismo, en cuyo pensamiento culminan milenios de antirreligiosidad, el que no hayan considerado nunca el fenómeno de la religión de un modo puramente ideológico, como lo hicieron antes los grandes ilustrados y, en la misma época de Marx, Bakunin por ejemplo, sino que siempre lo han visto en íntima conexión con la evolución de la sociedad, de las condiciones reales de la vida y de la conducta real de los hombres. Por eso la existencia y la decadencia de la religión se presentan para Marx, en un contexto social, histórico universal, como importantes momentos de la relación humana con el todo real, en el curso del proceso evolutivo que lleva de las sociedades de clase al socialismo: «El *reflejo religioso* del mundo real no puede sino extinguirse una vez que las relaciones y situaciones de la vida práctica y común del trabajo presenten al hombre, día tras día, relaciones racionales trasparentes, entre ellos y con la naturaleza. La forma del proceso de la vida social, esto es, del proceso de producción material, se despoja de su místico velo de niebla en cuanto que, como producto de hombres en libre sociación, se pone bajo el control consciente y planeador de éstos. Pero para eso se requiere un fundamento material de la sociedad, o una serie de condiciones materiales de existencia, que son a su vez producto espontáneo de una historia evolutiva larga y ator-

mentada».[1] Lenin no se opone en nada a esa caracterización marxiana del tema cuando se enfrenta con el problema según un aspecto inmediatamente muy diverso del mismo, pues también para él es la religión un fenómeno social, producido por el ser social, por los necesarios reflejos de éste en las ideas y los sentimientos humanos, y la lucha contra el cual sólo es posible desde un punto de vista social universal. El fenómeno básico que constituye la raíz de la actual religiosidad es para Lenin la inseguridad de la vida en la sociedad capitalista, razón por la cual también él piensa en la misma perspectiva por lo que hace a la caducidad de la religión y, exactamente igual que Marx, no cree en absoluto en las posibilidades de una lucha exclusiva y unilateralmente propagandística contra ella.[2] En las observaciones de Lenin aparece ya la comprensión de que en la actual situación el problema central no es la refutación de los enunciados religiosos con pretensión de realidad, sino la posibilidad de que los hombres superen en sí mismos las necesidades religiosas a consecuencia de la alteración de la base social de su existencia y de la correspondiente nueva orientación de sus actividades, de su estimación anímica, etc.

En íntima relación con esos motivos aparece otro cuya eficacia hemos subrayado ya varias veces, a saber, la estructura con sentido o sin sentido de la vida individual del individuo. No hay duda de que también este momento está íntimamente vinculado con los enunciados por Marx y por Lenin. Pues es evidente sin más que tanto la opacidad de los fundamentos de la vida cuando la indefensión de los hombres ante las fuerzas que producen su inseguridad influyen mucho en el sentido de hacer que la vida se presente como carente de significación. Y también se comprende fácilmente que el sentido o la falta de sentido de las ocupaciones del hombre en el mantenimiento de su existencia resultan también decisivas en toda esta cuestión. Por otra parte, y por lo que hace especialmente al período de la liberación del hombre, abierto por el socialismo, Marx ha llamado la atención sobre la importancia de la energía no consumida en esa actividad económica, sobre el problema del aprovechamiento con sentido del tiempo libre. La reflexión de Marx arranca del trabajo: «En este terreno la libertad no puede consistir sino en que el hombre en sociación, los productores asociados,

1. MARX, *Kapital, cit.*, I, pág. 46.
2. LENIN, *Ausgewählte Werke*, ed. alemana *cit.*, XII, págs. 403 s.

regulen racionalmente ese su intercambio con la naturaleza, lo pongan bajo su control comunitario, en vez de ser dominados por él como por una fuerza ciega: se trata de que lo realicen con el menor gasto de energía y en las condiciones más dignas y más adecuadas a su naturaleza humana. Pero el terreno mismo en cuestión será siempre un reino de la necesidad. Más allá de él empieza el despliegue humano de energía que es para sí mismo autofinalidad, el verdadero reino de la libertad, el cual, empero, no puede florecer sino sobre aquel reino de la necesidad tomado como base. La condición básica es la reducción de la jornada de trabajo».[1] Con este reino de la libertad puede empezar para la humanidad una nueva época de la cultura. Es universalmente conocido, y nosotros mismos hemos aludido ya varias veces a ello, que el ocio constituye el fundamento del superior despliegue de toda cultura, que, visto objetivamente, las grandes tareas que se plantea el género humano en el curso de la producción no pueden cumplirse sino en un ocio conquistado por medio de esa misma producción, y que, subjetivamente visto, el hombre no puede desarrollar sino en el ocio sus capacidades del modo amplio, multilateral y profundo que le convierte en el verdadero dueño de la cultura que él mismo ha producido. Todo el mundo sabe que las sociedades de clases precapitalistas no han conseguido ofrecer el ocio más que a minorías relativamente reducidas; en todos los mitos revolucionarios compuestos a lo largo de la historia antes de nuestra época se tropieza con la idea de la Edad de Oro como paraíso perdido que hay que reconquistar: esa representación y esos mitos contienen, junto con la exigencia de igualdad, la de un ocio que inspire superiores valores y redondee la vida dándole sentido.

El capitalismo, última sociedad de clases, ocupa desde este punto de vista una posición muy peculiar. Ya en la penúltima década del pasado siglo ha observado Engels que los efectos de la división capitalista del trabajo, deformadores y anquilosadores del hombre, se desarrollan como fuerza anticultural incluso en la vida de la clase dominante, y que en el marco de la producción y la división del trabajo capitalista el ocio tiene, en comparación con anteriores formaciones, un carácter sumamente problemático.[1] La universalidad de esta situación ha disimulado durante mucho tiempo lo larga que es la jornada de trabajo y lo escaso que es el ocio del

1. MARX, *Kapital*, cit., III, II, pág. 355.

proletariado. Sólo cuando la lucha de clases ha impuesto ya algo más de ocio para los trabajadores, sólo cuando, como hemos visto, el capitalismo llegó por fin a penetrar y desorganizar las esfera de la producción de bienes de consumo y de los llamados servicios, se ha convertido en realidad social universal la nulidad, el vacío del ocio capitalista, ya penetrantemente vistos por Engels. No hará falta repasar una vez más aquí los síntomas de ese vacío, ya más que detalladamente descritos por la literatura y la publicística. Desde los *teen-agers* hasta los ancianos, la mayoría de la población se ve arrastrada en la sociedad capitalista por esa agitación vacía, ruidosa y sin objeto, y el análisis muestra que la falta de sentido del trabajo o de la ocupación en general muta y se intensifica, universalizándose, en absurdo también del ocio. Ya hace varios decenios expuso acertadamente Georg Kaiser en su drama *Desde la mañana hasta medianoche* el trasfondo anímico, socialmente producido, de esa situación: su cajero cree salvarse de la falta de sentido de su existencia de empleado defraudando la caja, y luego gasta el ocio delictivamente conseguido en el mismo desierto sin reposo: contemplando una carrera ciclista de seis días de duración. Este dominio ilimitado del sinsentido en la entera vida de los hombres en el capitalismo, es seguramente una importante fuente anímica de las energías específicas de la actual necesidad religiosa. Pues, como hemos visto, es característico de esta necesidad hoy el mismo vaciado, la misma pérdida de contenido que caracteriza la vida, el trabajo y el ocio de nuestros días. A consecuencia de los enormes progresos en el conocimiento del mundo, la necesidad religiosa ha perdido ya la aparente utilidad que tuvo en otros tiempos desde el punto de vista de la imagen objetiva del mundo; por eso hasta la aguda, espiritualísima y apasionada polémica antirreligiosa de la Ilustración tropieza con una nada cuando se quiere aplicar hoy a la imagen objetiva religiosa del mundo, pues no existe ya tal imagen. Los contenidos religiosos aún eficaces no pueden sostenerse más que arropados por un escepticismo general respecto de todo conocimiento objetivo. Pero como su base anímica —el nihilismo, el irracionalismo, la angustia y la desesperación— es muy tenaz desde el punto de vista psico-social, su superación no puede tener lugar sino por el camino descrito por Marx y Lenin, el camino de la trasformación de las formas de vida que producen

1. ENGELS, *Antidühring*, *cit.*, pág. 304.

y reproducen aquella necesidad. Si ya hoy se pretende contraponer a ese complejo de sistemática coherencia la situación en el socialismo, se consigue un cuadro un tanto confusionario que no muestra el contraste —real a pesar de todo— del modo inmediatamente adecuado, de acuerdo con la verdad teorética e histórico-universal. Estamos pensando en las deformaciones causadas en las formas de realización del socialismo por unos decenios de dominio de los métodos estalinistas. Dos dificultades se presentan en el estudio de esta cuestión; en primer lugar: tratándose, como se trata aquí, de un problema particular, por importante que sea, resulta objetivamente imposible indicar siquiera la totalidad de las cuestiones dignas de consideración, y es un hecho que todo tratamiento parcial o incompleto de un asunto suscita fácilmente la impresión de que se quiere pasar por alto o hasta falsear el problema. No habrá aquí más remedio que arriesgar esa apariencia. En segundo lugar: la tradición estalinista aparece hoy día en casi todo el marxismo bajo una iluminación que deforma lo esencial, ya proceda la luz de la izquierda o de la derecha. Por una parte, los actuales dogmáticos y sectarios dentro del marxismo identifican simplemente a Stalin con los auténticos clásicos, aunque a veces lo hagan con cierto pudor: recusan, sin duda, algunos defectos, pero niegan apasionadamente que Stalin haya propuesto un sistema de concepciones frecuentemente en discrepancia con la auténtica tradición clásica marxista. En paradoja sólo aparente, esa actitud se acerca mucho metodológicamente a la que es propia de la reacción burguesa: también ésta desea identificar plenamente a Marx, Engels y Lenin con Stalin, con objeto de poder interpretar como consecuencia necesaria del pensamiento marxista clásico los elementos doctrinales estalinistas que han resultado insostenibles y recusables. Por otra parte, los revisionistas no son tampoco capaces de trazar entre Stalin y los clásicos del marxismo una frontera clara. Critican los dichos, los hechos y los métodos de Stalin, y al tener que rechazar mucho de eso, piensan que la crítica tienen que dirigirse también contra el marxismo-leninismo; con ello pierden, como es natural, la posibilidad de una orientación de principio y caen bajo la influencia de las diversas teorías burguesas. No es fácil indicar la línea recta, sumidos como estamos en esta exuberante selva de falsos puntos de partida y torpes conductas: el hecho real es que Stalin fue un teórico marxista y un político socialista importante y dotado, el cual, empero, tomó posiciones

falsas, o unilaterales al menos, en diversas cuestiones decisivas y permitió que ésa su actitud teorética y práctica cristalizara momificadamente en un método autónomo. Una crítica realmente seria de la obra y la personalidad de Stalin, una crítica que sea capaz de estimar lo positivo y lo negativo, no es posible, por tanto, más que desde el punto de vista del marxismo-leninismo.

La estructura de este libro nos impone proceder aquí a una tal exposición crítica de conjunto. Lo único que podemos hacer es volver ahora a nuestro particular problema, utilizando el punto de vista al que hemos llegado. Y, ante todo, hay que distinguir claramente entre la situación tal como ha de darse en un socialismo logrado, con su naturaleza de principio prácticamente realizada, y las etapas inevitables, pero concretamente determinadas por las circunstancias históricas (etapas que muestran a menudo determinaciones directamente derivables de dichas circunstancias, y no de los principios, como no sea muy indirectamente). Lenin, por ejemplo, no ha considerado nunca que el comunismo de guerra fuera un camino necesario por principio para llegar al socialismo, sino meramente un sistema de medidas impuestas a la dictadura del proletariado por acontecimientos externos como fueron, señaladamente, el sabotaje practicado por la vieja intelectualidad, la guerra civil y la intervención extranjera. Desde este punto de vista fundamental hay que considerar el problema de la democracia proletaria. El hecho de que durante decenios el socialismo no haya podido existir más que en un estado aislado; el que este estado se encontrara constantemente expuesto a intervenciones armadas extranjeras y, consiguientemente, al peligro de una restauración zarista; el que ese único país socialista fuera uno de los más atrasados económicamente, etc., todo ello ha tenido importantes consecuencias sociales para la evolución de los primeros decenios. Sobre todo: el violento desarrollo de la producción, especialmente de la industria pesada, inexorablemente impuesto por aquella peligrosa situación, cargó sobre la población entera tareas y esfuerzos que era materialmente imposible imponer y soportar duraderamente sin violar la democracia proletaria. Imposible esbozar aquí las luchas, las medidas, etc., determinadas por esa situación. Pero hay que subrayar que, a la muerte de Lenin, Stalin fue el único que comprendió y estimó acertadamente la dramática situación recordada, y el único capaz de y dispuesto a inferir todas las consecuencias necesarias del hecho sorprendente e inesperado del socialismo en un solo

país. Será tarea de la historia el precisar hasta qué punto procedió Stalin con métodos no-democráticos más allá de las necesidades dictadas por la situación objetiva. Citaremos sólo, como ejemplo extremo, la tesis de Kruschov según la cual los grandes procesos de los años treinta no sólo terminaron con sentencias objetivamente injustificadas e injustas, sino que fueron además políticamente superfluos, porque se dirigieron contra enemigos políticos ya sin influencia, impotentes. Pero a todas esas críticas, tarea propia de una exposición histórica seriamente fundada y científica, hay que añadir la observación de que aquella evolución, considerada en su conjunto total, fue a pesar de todo un desarrollo socialista y permitió superar las dificultades iniciales de la Unión Soviética. Pensemos en lo siguiente: ha desaparecido el analfabetismo; en su lugar hay en la Unión Soviética una intelectualidad socialista numerosísima y de muy alto nivel; las fuerzas productivas se han desarrollado de tal modo que hoy la Unión Soviética es la segunda potencia industrial del mundo; por encima de todo lo cual hay que recordar que la fuerza y la voluntad de combate de la Unión Soviética han sido los principales factores que han salvado al mundo de un dominio hitleriano. Sólo en ese marco completo puede hablarse justa y razonablemente de las graves consecuencias del período estalinista que tienen importancia para nuestro problema, el de la liberación del arte respecto de las influencias de la religión. A diferencia de Lenin, que no reconoció nunca como camino teoréticamente necesario hacia el socialismo las pesadas medidas del comunismo de guerra (y aún menos vio en ellas, como hicieron en cambio muchos en aquella época, una realización del socialismo). Stalin no consiguió nunca distinguir entre movimientos tácticos impuestos por la necesidad y auténticas aproximaciones al socialismo que lo prefiguraran ya como tal, objetiva y subjetivamente, en la vida. Así pues, lo que hoy día se llama muy globalmente «culto de la personalidad» es un fenómeno mucho más amplio y complicado de lo que corrientemente se piensa. Se trata de una forma nueva y específica de sectarismo. Lenin ha visto con razón un rasgo esencial del hombre sectario en el hecho de que éste proyecta como cosa obvia en la realidad objetiva lo que él mismo ha conseguido intelectualmente para sí, para su vida mental, o sea, lo que él considera acertado o verdadero. Así, por ejemplo, el sectario está convencido de que las masas desean o consideran superado lo que él mismo desea o ha superado ya mentalmente. El dominio absoluto sobre un gran

pueblo e incluso sobre importantes corrientes internacionales ha dado a ese sectarismo su sello específico. Ese cuño especial se manifiesta teoréticamente y hasta metodológicamente sobre todo en la condena de toda objetividad filosófica e histórica como «objetivismo», metafísicamente contrapuesto al partidismo o particidad. Sin duda ha contrapuesto ya Lenin al objetivismo apologético la particidad marxista. Pero él ha comprendido esta particidad del modo siguiente: el materialista marxista «realiza su objetividad más profunda y plenamente» que el sedicente objetivismo burgués.[1] La particidad de la ciencia (y del arte) nace según Lenin de la intensa tensión dialéctica entre la objetividad y la toma de partido, que han de constituir una contradicción fecunda y motora; en el pensamiento de Stalin, por el contrario, esa particidad arraiga en la condena de toda consideración sin prejuicios de la realidad objetiva en la ciencia (y en el arte). Por eso en la actividad teorética y práctica de Stalin desaparecen las diferencias entre la perspectiva y la realidad, entre el principio y la práctica, entre la posición de objetivos, la tarea y la realización. Al constituirse el culto de la personalidad como poder ilimitado sui generis, llega a exigir que cada una de sus manifestaciones se presente no sólo como realización completa, en cada caso, desarrollo, etc., de la teoría socialista, sino, además, como consecución entusiástica y sin complejidad de aspectos. Así la teoría, la ciencia marxista, debe limitarse a comentario de tales decretos, a propaganda y agitación que proclamen la victoria irresistible de la práctica socialista. Es claro que, pese a todos esos rasgos, Stalin era un hombre de inteligencia insólita, que no pocas veces comprendió a posteriori la irrealidad de muchos de sus proyectos y los corrigió oportunamente en muchos casos. Pero también la corrección tenía que ser monopolio suyo, y cuando se llegaba a un cambio rectificador, había que eliminarlo teoréticamente del mundo o bien había que atribuir la culpa de la necesidad de la rectificación al fracaso de otras personas. Se comprende perfectamente que con eso surgieran imponentes obstáculos para el desarrollo de la ciencia marxista, ante todo en los terrenos de la teoría de la sociedad, la economía y la filosofía, y que la teoría perdiera progresivamente la capacidad de captar adecuadamente los nuevos fenómenos que se daban en la base y en la sobrestructura. El simultáneo desarrollo explosivo de las fuer-

1. LENIN, *Ansgewählte Werke, cit.*, XI, pág. 351.

zas productivas acarreó necesariamente un importante progreso en las ciencias de la naturaleza en la Unión Soviética, especialmente en las zonas en las cuales la investigación se encontraba en relación más o menos directa con la tecnología de la producción.

Volvamos desde esas consideraciones, necesariamente condensadas, a nuestro propio problema. Es claro que también por lo que hace a esta cuestión el verdadero examen crítico teorético es tarea de la historia, no nuestra. Pero a pesar de todo podemos asentar lo siguiente: en una situación como la estalinista tiene que perderse o debilitarse al menos en sumo grado el momento, precisamente, de la actividad profesional que da al socialismo, en el plano subjetivo, su mayor superioridad sobre el capitalismo, a saber: la viva consciencia de la vinculación del propio rendimiento con el bien general planificado, con el ulterior y superior desarrollo de la sociedad, de la humanidad; la consciencia del sentido del trabajo socialista para la propia personalidad y para el múltiple y profundo despliegue de ésta. Y no se trata sólo de una simple inhibición de la línea de movimiento del trabajo necesaria para el socialismo, sino que las inhibiciones contienen además un matiz específico: como la teoría y la propaganda llevan una intención dimanante del espíritu del socialismo, y como han de tener, consiguientemente, una terminología marxista-leninista, poseer —abstractamente— auténticos contenidos socialistas y expresarse con categorías auténticamente socialistas, la distancia entre la teoría oficial y la práctica real tiene que manifestarse en muchos hombres como oposición a la teoría misma, intelectual y emocionalmente. Es claro que algunos siguen siendo capaces de distinguir entre el núcleo socialista y la cáscara estalinista. Pero en muchos otros la distancia —junto con el hecho capital de que la propia actividad no puede vivirse del modo que es normal para el socialismo— se manifiesta también en el sentido de un alejamiento de la teoría, un escepticismo o una indiferencia respecto de ella. (La base social real del presente revisionismo se encuentra ante todo en este último tipo de comportamiento.) Se trata de hechos sociales, con un rico fundamento en lo propiamente humano, y no meramente de estados de ánimo de grupos de intelectuales: pues casi todos los síntomas de la vida sentida como absurda en el capitalismo —desde el vacío fanatismo de los espectadores del deporte hasta la criminalidad juvenil— se encuentran también en las sociedades socialistas, y la propaganda oficial contra estas concretas degeneraciones social-

mente condicionadas es tan impotente como la que se dirige en general contra la necesidad religiosa.

En el curso de estas consideraciones nos hemos visto movidos muchas veces a tomar posición respecto de la literatura nacida sobre ese suelo; como se recordará, hemos criticado la teoría de Stalin que entiende al escritor como «ingeniero del alma», y hemos criticado también el carácter de mera ilustración de la literatura socialista de la época. Desde el punto de vista de nuestro presente problema hay que completar esas observaciones. A consecuencia de la influencia de la teoría y la práctica estalinista, la literatura tuvo que renunciar, en la lucha contra la necesidad religiosa, en la lucha por la liberación última respecto de la vinculación religiosa del hombre, a su arma más potente, a saber, a su efecto catártico. Precisamente desde el punto de vista de este problema la esencia de la catarsis puede resumirse del siguiente modo: en la individualidad de la obra se ofrece al receptor una imagen del mundo que se le presenta como la suya propia, pero que suscita inmediatamente en él la consciencia de que sus representaciones de ese mundo no llegan a su esencia, o no llegan todavía a ella. En la catarsis se produce pues un resquebrajamiento de la imagen cotidiana del mundo, de las ideas y los sentimientos acostumbrados relativos a los hombres, a su destino, a los motivos que los mueven; pero un resquebrajamiento que reconduce a un mundo mejor entendido, a la realidad cismundana mejor y más profundamente entendida. Por eso tiene la catarsis tanto que ver con las categorías éticas de la trasformación y el desarrollo del individuo, y por la misma razón es la catarsis la contraposición tajante a toda iluminación, etc., religiosa, la cual no contrapone jamás la superficie y la esencia del hombre terreno, sino que pone en contraste la condición de criatura (con todos sus «brillantes vicios») con un más allá, aunque éste sea, como ocurre hoy, no más que la Nada.

La catarsis se dirige pues a la esencia del hombre. Precisamente por eso no puede ser eficaz más que en una concreción histórico-social. La literatura grande ha conseguido siempre sus efectos catárticos por el hecho de que en ella se revelaban las contradictoriedades centrales de una etapa de la evolución de la humanidad a través de conflictos típicos presentados en figuras humanas erguidas a tipicidad poética. El hombre mismo hace la historia, y se la apropia para su autoconsciencia del modo más penetrante cuando se encuentra en situación de vivirla como la lucha de esas fuerzas y

debilidades humanas, virtudes y vicios. Por eso es universal la cismundaneidad de la catarsis: en el destino de individuos humanos concretos y ya típicos se hace trasparente la esencia de la sociedad y de la historia, y las colisiones históricas revelan —en la dialéctica del bien y el mal— las tipicidades humanas que promueven o inhiben el curso de la historia. Por eso, desde Homero hasta Gorki, los poetas han partido siempre de hombres concretos y concretas relaciones humanas. Este punto de partida suministraba al lector el catártico «conócete a ti mismo», y en ese mismo espejo microcósmico aparecía, con validez para milenios de historia macrocósmica, la refiguración de la significatividad histórica que pueden pretender poseer cada presente. La teoría y la práctica de los «ingenieros del alma» rompía con esa tradición; la literatura era para ellas —con mucha consecuencia desde este punto de vista— un mero instrumento útil para la ejecución de la tarea concreta de cada momento. Por eso su punto de partida no podía ser ya el hombre concreto «con su contradicción», sino un actual problema social que arrojaba un determinado pro y contra; los personajes se convertían en ese marco en fuerzas positivas o negativas que se introducían mediante técnicas de montaje, adaptando sus cualidades a las tareas prácticas consideradas. Sin duda se notaba que aquella literatura en blanco y negro era demasiado sencilla para poder mover profundamente al lector; así se suscitaban las cuestiones escolásticas de hasta qué punto un héroe positivo puede tener también propiedades negativas (a veces, por ejemplo, podía ser colérico o tener mala memoria). Esta tendencia se impuso tan intensamente que hasta un libro tan sinceramente socialista, pero de intención de oposición, como *No sólo de pan vive el hombre*, de Dudinzev, se basa claramente en los mismos principios; el que sus consecuencias no fueran la aprobación de medidas de gobierno, sino la exigencia de su reforma, no altera en nada la esencia artística de esa obra.

No siempre ha sido así la literatura socialista. Siempre que se trata de una verdadera literatura, el pseudoproblema escolástico de la positividad abstracta y su sofística complementación mediante rasgos secundarios negativos se deja de lado como cosa ociosa y sin sentido. En un hermoso poema de la época de la emigración Brecht ha escrito acerca del hombre contemporáneo:

Pero lo sabemos:
También el odio a la vileza
Deforma los rasgos.
También la cólera por la injusticia
Enronquece la voz. Y nosotros,
Que quisimos preparar la tierra para la amistad,
No pudimos ser amistosos.

La ruptura que una concepción como la de Brecht lleva a cabo con el contraste mecánico de lo positivo y lo negativo descansa en el conocimiento de que toda etapa específica de la evolución plantea al hombre determinadas tareas y suscita en él mismo las fuerzas más diversas, con diferencias individuales, pero en formas típicas. De acuerdo con la naturaleza concreta de las situaciones históricas puede a veces hacer de virtudes vicios y de vicios virtudes, porque los hombres, para poder actuar rectamente en las condiciones dadas, tienen que desarrollar o inhibir en sí mismos cualidades que, consideradas sueltas, producen en ellos determinadas deformaciones, pero que son imprescindibles para la ejecución de sus tareas históricas y, por tanto, éticas en el sentido básico de la acción ética. Sólo a través de esa dialéctica puede la figura humana poéticamente conformada representar verazmente su época, y sólo así pueden tales figuras producir en los sujetos receptores una catarsis fefunda y educarlos en la autoconsciencia, dejarles ser verdaderos ciudadanos de su época. Así han escrito Gorki y Andersen Nexö ya antes de que el proletariado llegara al poder, y ése es el fundamento creador de los principales escritores soviéticos, como Solojov y Makarenko, y el de los mejores representantes del socialismo en estos años, como Brecht, Arnold Zweig o Tibor Déry.[1] En cambio, cuando las figuras aparecen como meras construcciones a partir de los problemas urgentes, el efecto no puede llegar nunca al concreto «tua res agitur» del sujeto receptor. Por eso nos encontramos hoy día ante la paradójica situación de que la tendencia dominante de la literatura burguesa tiende a consolidar la necesidad religiosa en su forma contemporánea, mientras que la literatura socialista, que históricamente debería desempeñar el papel de

1. Cfr. mis ensayos sobre Makarenko, Solojov, Fadeiev, Platonov, en *Der russische Realismus in der Weltliteratur* [El realismo ruso en la literatura universal], Berlín 1953, así como los ensayos sobre Arnold Zweig y *Abschied*, de J. R. Becher, en *Schicksalswende* [Inflexiones del destino], Berlín 1955.

fuerza contraria a ésa, ignora simplemente en la mayoría de los casos ese problema central de la liberación del arte.

En ese marco se inserta la dificultad que hemos expuesto, la de encontrar en el socialismo, en la cultura socialista, las fuerzas capaces de llevar esa lucha liberadora hasta su victorioso final. Pero creemos que la dificultad lo es sólo del momento histórico inmediato, sólo transitoria desde el punto de vista de la historia universal. Nuestras consideraciones culminan con el problema de una perspectiva histórico-universal. La filosofía está obligada a poner en claro los fundamentos teoréticos de tales problemas, pero no a anticipar profética o utópicamente las formas, las etapas concretas, etc., de su realización. Desde este punto de vista habría que completar nuestras anteriores consideraciones con un lugar común: que para cambios históricos de esas dimensiones años y decenios son lapsos muy breves. En nuestro presente contexto ese tópico ni siquiera es tan vulgar, porque los enemigos del socialismo —incluso los que conocen bien la historia y saben lo que significa el tiempo en el despliegue de todas las posibilidades de una formación —no conceden nunca al socialismo más que ultimata brevísimos, y en cuanto que, como era de esperar, el desarrollo real no cumple esos plazos, redactan las subjetivas proclamaciones de fracaso y falseamiento del socialismo. (Dicho sea de paso, las tradiciones del período estalinista facilitan ese tipo radical histórico de contemplación de los hechos por parte de los enemigos del socialismo.) Lo que nos importa es la perspectiva del desarrollo global y, desde este punto de vista, los decenios de freno objetivo y subjetivo bajo la influencia de Stalin no significan nada decisivo porque, pese a todo, la línea principal incluso de esos años muestra un robustecimiento y una consolidación del socialismo.

La crítica que necesariamente hay que hacer de los métodos estalinistas no puede además alterar en nada esencial nuestra perspectiva porque desde su muerte, y especialmente desde el XX° Congrso del Partido Comunista de la Unión Soviética, se encuentra en marcha una obra de reforma dirigida a los fundamentos. Los diez años trascurridos desde entonces no son, desde el punto de vista de la historia universal, más que un minuto y, sin embargo, ya se ha producido un cambio decisivo en cuanto a la capital cuestión histórico-social del período. Los últimos años de Stalin vieron una situación afectada también por el hecho de que su método estaba ya rebasado por la historia. Pues cualquiera que sea el juicio me-

recido por sus tempranas exageraciones, deformaciones, etc., al principio, como hemos recordado, Stalin partió en su pensamiento de situaciones reales, del problema de la construcción del socialismo en un país aislado y atrasado. Pero la guerra ha alterado esa situación de partida en beneficio del socialismo y con dimensiones que llegan a lo cualitativo. Stalin no fue capaz de inferir de ese cambio las consecuencias que se imponían. Basta con recordar uno de las conclusiones del XX° Congreso soviético: la comprobación de que en la nueva situación ya no es inevitable una nueva guerra mundial, porque el socialismo se ha reforzado a escala mundial hasta tal punto que es capaz de imponerse en esta cuestión al imperialismo, impidiendo nuevas guerras mundiales. En estos pocos años la cuestión ha quedado clara y se han dado además algunos pasos decisivos para su resolución. La principal base histórico-social de la desesperación y la angustia está en camino de desaparecer de un presente amenazador, gracias a la actividad de una humanidad dirigida realmente por la consciencia de la parte de ella que es ya socialista. Si tenemos eso presente, tendremos filosóficamente derecho a mantener inconmoviblemente nuestra perspectiva, sin preocuparnos del tiempo que haga falta para darle vida ni de los rodeos que acaso haya que recorrer todavía para llegar a su realización adecuada. Pues en todas esas cuestiones se impone siempre la ley básica del materialismo histórico: la alteración de la sobrestructura se sigue siempre, de modo más o menos irregular, de la revolución de la base. Desde este punto de vista el período estalinista pertenece objetivamente al pasado y, además, ha empezado ya conscientemente el proceso de desarrollo de las actividades, las ideas y los sentimientos correspondientes a la nueva situación histórico-universal.

Tras haber concretado todo eso podemos volver, para terminar, a la cuestión básica de nuestra investigación. El progreso de la humanidad en las sociedades de clases fue ya capaz de destruir la pretensión de las religiones por lo que hace a la explicación de la realidad objetiva, al sometimiento del arte, a la trasformación de su simbolismo formador y creador de mundo en una alegoría decorativa, a la fundamentación de la eticidad humana en la esperanza en el más allá. Pero ese progreso no consiguió romper la última vinculación de los hombres a un más allá vacío, a una necesidad religiosa ya abstracta. Sólo el orden social socialista será capaz de eso. Como en cualquier otro terreno, también en éste satisfará

aspiraciones que han movido durante milenios a los espíritus más desarrollados y que se han mostrado ejemplarmente en las alturas sumas de la filosofía, la ciencia, el arte y la ética. La época de Goethe ha sido en cierto sentido una obertura de esta penúltima etapa de caducidad de la religión, de trasformación de su antigua universalidad objetivista en una necesidad encerrada en el sujeto. Los románticos han preparado intelectual y artísticamente la situación hoy completamente manifiesta en el mundo burgués; la filosofía clásica ha intentado reconquistar una validez universal objetiva para la necesidad religiosa mediante la abstracción especulativa, la dilución y la despersonalización del contenido religioso; el propio Goethe, empero, se esforzó siempre por eliminar del pensamiento, de la poesía y de la acción toda orientación trascendente, y por hacer de esas capacidades órganos eficaces de una cismundaneidad humana consecuente y omnicomprensiva. Goethe sabía que la necesidad religiosa no puede extinguirse más que cuando el hombre consiga convertir en elementos con sentido de una vida cismundana con sentido, todas las energías espirituales y anímicas que hasta ahora no han podido vivirse más que en formas religiosas. Así entiende Goethe el sentimiento religioso cuando habla de religión, y así hemos de entender también los siguientes versos goethianos, con los que entendemos concluir dignamente nuestras reflexiones:

El que posee ciencia y arte
Tiene también religión;
El que no posea ninguna,
Que tenga una religión.

INDICE DE NOMBRES

Adorno, Th. W., II 403, II 426 s., IV 49, IV 73 s.
Agreda, M. de, IV 421.
Agustín (san), II 449, IV 234, IV 323.
Alcibíades, IV 279, IV 295.
Alfieri, V., II 410.
Ammanati, B., IV 160.
Ampère, II 268.
Anaxágoras, I 151.
Andersen, H. Ch., I 79 s., II 387.
Angelus Silesius (J. Scheffler), II 233, IV 510.
Anselmo de Canterbury (san), I 128, III 286.
Antal, F., IV 386, IV 394, IV 398.
Arcimboldi, IV 408.
Aretino, P., IV 53.
Ariosto, L., IV 55, IV 395.
Aristarco, C., IV 202 s.
Aristófanes, III 128, IV 290, IV 373, IV 470.
Aristóteles, I 17, I 18, I 27, I 150 ss., I 170, I 224, I 231, I 287, I 321 s., II 8, II 52, II 54 s., II 185, II 220 s., II 222, II 243, II 271, II 309, II 361, II 368 s., II 375, II 384, II 424, II 433, II 435 s., II 444, II 475 s., II 499 s., II 508, II 514, II 521, III 41 ss., III 45, III 51, III 66, III 208, III 219, III 224 ss., III 264, III 282 s., III 287, IV 9, IV 12 ss., IV 50, IV 60 s., IV 76, IV 78, IV 158, IV 214 s., IV 229, IV 235, IV 377, IV 380 s., IV 554.
Arnold, M., II 380.
Arquímedes, I 152.
Auerbach, E., IV 455 s.
Augier, E., II 335.

Baader, F. X., II 215.
Bach, J. S., IV 48, IV 66, IV 71, IV 416.
Bacon, F., I 18, I 156, I 197 ss., I 318, II 218 s., II 428, II 516, III 288, IV 158 s., IV 171, IV 530.
Bakunin, M., IV 562.
Balázs, B., III 129 s., IV 177, IV 195, IV 204.
Ball, H., I 349, III 218, IV 450.
Balzac, H. de, II 248, II 260, II 289, II 381, III 58, III 144, III 147, III 155 s., III 248, III 271, III 327, IV 281 s., IV 326.
Barth, K., IV 403, IV 418, IV 453, IV 508, IV 521 s., IV 562.
Bartók, B., IV 62 s., IV 73 ss., IV 140, IV 334, IV 532.
Bassermann, A., IV 197.
Baudelaire, Ch., IV 370, IV 464, IV 488.
Baumeister, B., IV 197.
Bayle, P., I 64.
Beaumarchais, P. A. C. de, II 497.
Becher, J. R., IV 573.
Beckett, S., II 484, III 34, IV 244.
Beckemann, M., IV 466.
Becques, H., II 87.
Beecher-Stowe, H., II 333.
Beethoven, L. van, I 353, II 287, II 359, II 403, II 425, II 427, II 514 s., II 534, III 165, IV 48, IV 59, IV 71, IV 235.
Belinski, W. G., II 368.
Belarmino, R. (cardenal), I 175, IV 519.
Benjamin, W., IV 174, IV 178 s., IV 202, IV 457 s., IV 460 ss., IV 468, IV 470.
Benn, G., III 141, IV 468 s., IV 470 s.
Berdiaev, N. A., IV 482, IV 554 s.
Berenson, B., II 170, II 242, III 91 s., IV 53, IV 399, IV 402, IV 408 s., IV 417 s.
Berg, A., II 519, IV 62 s.
Bergson, H., I 178, II 387, III 43, III 305, IV 13, IV 27, IV 29, IV 505, IV 521

Berkeley, G., I 27, II 8, II 232, III 289 ss., III 304, IV 100, IV 468.
Bernal, I 43, I 81.
Bernanos, G., IV 487 s.
Bernard, E., III 95.
Bernstein, E., II 269.
Blake, E., II 263.
Bloch, E., I 30, II 254 s., III 145 s., III 317, IV 467 s., IV 471.
Bloy, L., IV 420, IV 456, IV 487.
Boas, F., I 103 s., I 219, I 275 s., I 299, I 335, I 350, II 133, IV 93.
Bocaccio, G., IV 385, IV 395.
Boecio, A. M. T. S., III 289, IV 546 s.
Boito, A., IV 68, IV 195.
Bolingbroke, H. S.-J., I 236.
Botticelli, S., II 170, III 93.
Brahm, O., IV 178.
Brahms, J., IV 65, IV 67 s., IV 136, IV 206.
Bramante (Donato d'Angelo), IV 130.
Brecht, B., II 303, II 360, II 497, II 514 s., II 523, III 189 ss., IV 178, IV 472, IV 572 s.
Bréhier, L., IV 389.
Breton, A., III 94.
Brieux, A., II 523.
Broch, H., II 387, II 400 s., II 520, IV 467.
Brockmöller, K., IV 403, IV 406.
Browning, E. y R., III 146.
Brueghel, P., II 173, II 242, II 353 ss., II 357, II 374, III 271, IV 54, IV 406, IV 409, IV 541.
Brunelleschi, F., IV 104, IV 108, IV 112.
Brunner, E., IV 512.
Bruno, G., I 152, I 204.
Bruyne, E. de, IV 53, IV 210, IV 454.
Brücher, K., I 266, I 269 s., I 276 ss., I 286, III 114, IV 16, IV 19.
Buda, I 139.
Buffon, G. L. L., II 248.
Bultmann, R., IV 512 s., IV 519.
Buonaiuti, N., III 285 s., IV 386, IV 400
Bunyan, J., II 522.
Burckhardt, J., I 150, I 152, I 206, I 226, I 286, I 317 ss., IV 139, IV 323 s., IV 405, IV 408, IV 412, IV 498.
Burgelin, IV 403.
Byron, G. C. N., IV 324, IV 339.

Calderón de la Barca, P., IV 434, IV 446 s.
Calvino, J., II 449, IV 391, IV 491.
Camus, A., IV 525.
Canaletto, A., III 335.
Carnap, R., I 27.
Casanova, G., IV 280.
Cases, C., II 325, III 177.
Cassirer, E., I 49 ss., II 434.
Castiglione, B., IV 404.
Caudwell, Ch., I 103, I 280 s., I 288, II 274, II 314, II 473, III 158.
Celso, I 198.
Cervantes, M. de, II 491, III 141, IV 55 ss., IV 395, IV 407 s., IV 546.
César, J., I 150.
Cézanne, P., II 345, II 347, II 420, II 493 s., III 123, III 237, III 257, III 306 s., III 338, IV 336 ss., IV 417, IV 472.
Cimabue (Cenni di Pepo), IV 398, IV 418.
Chamberlain, H. St., II 161.
Chaplin, Ch., IV 190, IV 197, IV 205 s.
Chardin, J. B. S., II 347, III 237.
Chejov, A., II 303, III 190 s., III 248, IV 195.
Chernichevski, N. G., I 79, I 323, II 220 ss., II 525, II 537, III 63, IV 209, IV 272, IV 277, IV 298 ss., IV 320 s., IV 326.
Chesterton, G. K., IV 487, IV 515.
Childe, G., I 27, I 84, I 87, I 101 s., I 106, I 273 s., I 281, II 101 s., II 114, II 119, II 125 s., II 131, II 160, II 163, IV 92, IV 94, IV 97, IV 559.
Claudel, P., IV 421.
Claudius, M., II 92, IV 361.
Clemente de Alejandría, I 349, IV 386, IV 449.
Clitón, III 52.
Coleridge, S. T., IV 160, IV 276.
Colleoni, B., IV 400.
Collona, V. di, IV 404.
Commager, H. St., IV 485 s.
Condivi, O., II 346.
Conegliano, C. da, II 419.
Conrad, J., II 517, III 33, III 48, IV 246, IV 332, IV 472.
Constantino el Grande, IV 388.
Coogan, J., IV 186.
Copérnico, N., III 290, IV 404, IV 519.
Corneille, P., II 448, IV 446.
Correggio, IV 128.
Courbet, G., II 494, III 123, III 237, IV 335, IV 418.
Courths-Mahler, H., II 521.
Croce, B., III 268.

Curel, F. de, I 61.
Cusano, N. (cardenal), III 293, IV 508 s.

Dacia, B. de, III 289.
Dante Alighieri, I 228, I 353, II 385, III 162, III 172, III 271, IV 55, IV 371, IV 385, IV 461 ss., IV 420, IV 446, IV 455 s., IV 517, IV 534.
Darwin, Ch., I 38, I 114, I 213, I 234, I 271, I 299, I 329 ss., II 9, II 385, III 12, III 60, III 68, III 83, III 301, IV 550.
Daumier, H., II 186, II 270, II 524, II 525 s., IV 174, IV 273, IV 406, IV 541.
Debussy, C., II 427.
Defoe, D., II 297, IV 332.
Delacroix, E., IV 418.
Demócrito, I 27, I 50, I 154, I 176, III 281, IV 376.
Denis, M., IV 418 s.
De Quincey, T., IV 276 s.
Déry, T., IV 186, IV 573.
Descartes, I 49, I 188, I 198, II 516, III 288.
Dewey, J., I 96.
Dickens, Ch., II 414, III 271 s., IV 136.
Diderot, D., I 18, II 97 ss., II 222, II 242, III 56, III 116, III 125, III 335, IV 275 s., IV 280, IV 303 ss.
Diels, H., I 156, II 276.
Dilthey, W., II 314, III 8, III 97 s., III 305, IV 538.
Diógenes Laercio, IV 375, IV 538, IV 552.
Dobritzhoffer, I 136.
Dobroliubov, N. A., III 190.
Dos Passos, J., II 408.
Dostoievski, F., II 264, II 441, II 510, III 45, III 58 s., III 171, IV 281, IV 352, IV 354 ss., IV 400, IV 488, IV 525.
Drews, P., III 218.
Duccio, IV 398.
Dudinzev, IV 572.
Dughet, G., IV 163.
Duhem, P., III 290 s., IV 519.
Dumas (hijo), A., II 335.
Durero, A., I 304, I 315 s., I 320 s.
Dvorak, M., IV 130 s., IV 386 ss., IV 398 s., IV 406 s., IV 409 ss., IV 415.

Eckart, Maestro, III 284.
Eckermann, J. P., I 252, III 175, III 254, IV 155, IV 158 IV 297 s., IV 514.
Einstein, A., II 360.
Eisenstein, S. M., IV 189.
Eliot, T. S., II 277 s., II 342, II 381, IV 515.
Eluard, P., II 524.
Emmerich, A.-K., IV 421.
Engels, F., I 15 s., I 38, I 43, I 52, I 68, I 85 ss., I 95, I 99, I 112, I 114, I 116, I 134, I 147 s., I 171, I 189, I 219 s., I 223, I 244, I 246, I 299, I 331, I 336 s., I 354, II 15, II 19, II 166, II 260 s., II 272, II 349, II 386, II 449 s., II 454, III 18, III 37, III 50, III 81, III 83, III 107, III 255, III 302, III 317, III 328, IV 231, IV 235, IV 550 s., IV 558, IV 564 s.
Epicuro, I 18, I 27 s., I 154, I 170, I 176, II 209, II 514, III 142, III 243, III 331, IV 235, IV 257, IV 376, IV 537, IV 552 ss.
Erasmo de Rotterdam, IV 404, IV 508.
Eriúgena, J. S., III 284, III 334, IV 210, IV 214.
Ernst, M., IV 466.
Ernst, P., I 363.
Erixímaco, II 352.
Esquilo, II 163, II 287, II 303, II 522, III 123, IV 533.
Euclides, I 214.
Eurípedes, I 224, II 185, II 290, III 51, III 60, III 128, III 147, IV 288, IV 373.
Eyck, J. van, II 414.

Fadeiev, A., IV 573.
Farner, K., IV 392, IV 405.
Farrington, B., II 197.
Federico Guillermo IV (Kaiser), IV 136.
Fechner, R., I 15.
Fellini, F., IV 202 s.
Feuerbach, L., I 27, I 138, I 143, I 354, II 15 s., II 18, II 233, II 247, III 205, IV 187, IV 291, IV 510.
Fichte, J. G., II 487, III 133.
Fiedler, K., I 74, I 221, I 241 ss., I 245, I 258, II 176, II 301, II 324 s., II 337, II 391, IV 335 s.
Fielding, H., IV 280.
Fischer, E., I 88 s., I 303, I 341 s., I 348, III 19.
Flaubert, G., II 241, II 258, III 155, III 256 s.
Fludd, R., I 155.

Fontane, Th., II 259 s., II 519, III 82, III 185 s., IV 246, IV 289.
Fourier, Ch., II 10, II 261 s., III 148.
Fra Angelico, II 216, II 385, IV 398 s.
France, A., II 267, II 270, III 148, IV 292, IV 400.
Francesca, P. della, II 242, II 346, III 92, IV 126, IV 400, IV 409, IV 417.
Francisco-José (emperador), IV 136.
Francisco de Asís (san), IV 395.
Frazer, J. G., I 102, I 104 s., I 107 s., I 110, I 115 ss., I 266 s., II 36, II 60 ss., II 76 s., II 116, II 120, IV 483.
Freud, S., I 94, I 280, III 8, III 135, III 145.
Friedländler, L., IV 322 s.
Friedmann, H., IV 487.
Friedrich, H., IV 465.

Galilei, G., I 152, I 156, I 195 ss., I 198, I 204, I 344, II 360, II 477, III 290, IV 14, IV 404, IV 519, IV 530.
Garbo, G., IV 197.
Gassendi, P., I 155, I 204.
Gasquet, III 259, IV 336.
Gattamelata (Erasmo de Narni), IV 400.
Gehlen, A., I 70, I 86 s., I 96 s., I 109 s., I 185, I 220 ss., I 225 s., I 274 ss., II 30 s., II 46, II 117 ss., III 21 ss., III 44, III 46, III 80, III 113 s., IV 17 s.
Geibel, E., II 362, IV 244.
George, St., I 328, I 351, III 183, IV 328.
Georgiades, Th., IV 8 s., IV 60 s.
Ghirlandaio (Domenico di Tommaso Bigordi), II 175.
Gibbon, E., I 194.
Gide, A., II 413, III 145.
Gillen, II 128.
Giorgione (Giorgio da Castelfranco), II 173, II 297, II 421, IV 335, IV 400, IV 438.
Giotto di Bondone, II 175, II 216, II 287, II 458 s., III 123, IV 126, IV 334, IV 395 ss., IV 438, IV 455 s., IV 537.
Glockner, H., I 159.
Goethe, J. W. v., I 18, I 27 s., I 55 ss., I 61, I 188 s., I 252 s., I 269, I 284 ss., I 288 ss., I 318, II 17, II 63 s., II 79, II 88, II 97, II 114, II 147 s., II 149, II 151 s., II 183 s., II 209, II 218, II 222, II 257, II 259, II 268, II 270, II 276, II 304, II 360, II 369, II 377, II 392, II 406 s., II 415, II 431, II 441, II 453, II 467 s., II 478 s., II 481 s., II 505 ss., II 511 ss., II 516, II 526, II 543, III 62, III 121, III 133, III 143, III 147, III 152, III 157 ss., III 161 ss., III 173 ss., III 181, III 183, III 195, III 203, III 219, III 241 ss., III 247, III 254, III 260, III 267, III 275, III 335, IV 37 s., IV 65, IV 82, IV 86, IV 155 s., IV 172, IV 186, IV 192, IV 212, IV 226 ss., IV 235, IV 250, IV 256, IV 258, IV 281 s., IV 290, IV 297, IV 303 ss., IV 322, IV 324, IV 328 ss., IV 346 s., IV 366 s., IV 423 ss., IV 433, IV 458 ss., IV 514, IV 534, IV 536 s., IV 541, IV 552, IV 576.
Gogh, V. van, II 297, III 87, III 94 s., III 96, III 156, IV 335, IV 418, IV 472.
Gogol, N. W., II 511.
Góngora y Argote, L. de, IV 407.
Gorgias, IV 377.
Gori, M. (Peschkov, A. M.), II 258, II 270, II 271, II 472, II 474 s., II 477, II 497 s., II 531, III 58, III 190, IV 235, IV 355, IV 437, IV 531, IV 572, IV 573.
Gothein, M. L., II 164, IV 160, IV 164 ss., IV 405.
Gottsched, J. Ch., III 153.
Götz, K. E., IV 487.
Goya y Lucientes, F. de, II 270, II 524, III 327, IV 406 s., IV 418, IV 541.
Goyen, J. van, IV 335.
Gozzoli, B., IV 126, IV 399.
Graber, H., II 494.
Greco, El (Domenicos Theotocópulos), IV 53, IV 71.
Greene, G., IV 421.
Gregorio Magno (san), IV 385, IV 390 s., IV 399, IV 411, IV 417, IV 455.
Griffith, D., III 129, IV 177.
Grimmelshausen, H. J. Ch. v., IV 406, IV 458.
Groos, K., I 109, II 8.
Grünewald, M., II 216.
Guillermo II (Kaiser), IV 136.

Haftmann, W., IV 466, IV 473 s.
Hahn, R., II 473.
Halevy, D., IV 515.
Hals, F., IV 413.
Hamann, J. G., I 234 ss.
Hambidge, I 344.

Händel, G. F., III 321, IV 48, IV 58, IV 66, IV 415 s.
Handel-Mazzetti, E. v., IV 392, IV 420.
Hanslick, E., II 423 s., IV 29 s.
Harnack, A. v., IV 510.
Harhammer, J., I 15.
Hartmann, E. v., III 283 s.
Hartmann, N., I 129 s., II 68, II 363 ss., II 399 s., III 112, III 169, IV 28, IV 30, V 129 s., IV 277 ss., IV 307 s., IV 346, IV 479 ss., IV 492, IV 520.
Hauptmann, G., II 87, IV 192, IV 244, IV 488.
Hausenstein, E., IV 398.
Haym, R., IV 283.
Hebbel, F., I 354, II 412 ss., III 190, IV 23, IV 253, IV 294.
Heer, F., IV 487, IV 489.
Hegel, G. W. F., I 13 s., I 17 ss., I 30, I 40, I 53 s., I 66, I 80, I 95, I 126, I 131, I 158 s., I 163 s., I 170, I 184, I 197, I 220, I 233, I 237, I 261, I 264, I 299, I 342 ss., I 354, I 358, II 16 ss., II 28 s., II 33, II 52, II 61, II 64, II 73 s., II 77, II 142 ss., II 155, II 185, II 203, II 220 s., II 222 ss., II 229 ss., II 234 ss., II 242, II 254, II 265 s., II 269 s., II 272 ss., II 280 ss., II 304 s., II 309 ss., II 315 ss., II 327, II 349, II 352, II 368, II 373, II 388 s., II 393, II 402, II 412, II 415 s., II 420, II 434, II 441, II 444, II 446 s., II 454 s., II 461 s., II 473, II 482 ss., II 484, II 486, II 507, II 540, III 11, III 18 s., III 28 s., III 75, III 87, III 108, III 153, III 201 ss., III 208 ss., III 214 ss., III 219, III 223 s., III 228, III 255, III 257, III 292 ss., III 298 s., III 302, III 311 ss., III 323, III 327 ss., IV 12 ss., IV 28 s., IV 30 ss., IV 38, IV 52, IV 82, IV 84 ss., IV 90, IV 94, IV 100, IV 110, IV 118 ss., IV 215 s., IV 229, IV 231, IV 343, IV 271 ss., IV 281 s., IV 297, IV 373 s., IV 426, IV 444, IV 470, IV 480, IV 509, IV 511, IV 550, IV 558.
Heidegger, M., I 70 ss., I 103, II 142, II 325, II 387, IV 469.
Heine, H., II 257, II 282, II 479, IV 65, IV 294, IV 330, IV 488.
Heisenberg, W., I 178.
Heist, W., IV 487.
Hellingrath, N. v., III 98.
Helmholtz, H. v., IV 25.
Hemingway, E., IV 332.
Hemsterhuis, F., I 131, II 217 s., II 222, II 394 ss.
Heráclito, I 158, I 224, II 276, II 352, II 386, II 399, IV 33, IV 375, IV 449.
Herder, J. G., I 59, I 308, III 181, IV II, IV 299 s.
Herodoto, I 230.
Hesíodo, IV 375, IV 385, IV 534.
Hesse, H., II 513, IV 78, IV 329.
Heyse, P., IV 244.
Hierón, I 153.
Hildebrand, A. v., II 304, II 325, IV 67.
Hipócrates, III 9.
Hitler, A., I 103, I 289, II 191, IV 201, IV 469.
Hobbes, Th., I 18, I 183 s., I 188 ss., III 46 ss., III 288, III 297, IV 554.
Hocke, G. R., IV 405, IV 408, IV 465.
Hoernes, M., I 329, I 336 s., II 113, II 120, II 124, II 153 s.
Hofer, K., IV 474.
Hofmannsthal, H. v., II 212, II 465 ss., II 491, IV 29, IV 172 s., IV 498.
Holbach, P. H. D., IV 499.
Holbein, H., IV 400 s.
Hölderlin, F., III 94, III 96 ss., IV 557.
Home, H., I 318, IV 167, IV 169.
Homero, I 123, I 367, II 48, II 134 ss., II 163 s., II 243, II 290, II 297, II 408, II 410, II 430, II 455, II 491, II 530, III 51, III 127, III 282, III 321, IV 371, IV 373, IV 375 s., IV 383, IV 385, IV 423, IV 437, IV 449, IV 467, IV 514, IV 572.
Horacio (Quintus Horatius Flaccus), IV 534.
Hugo, V., II 522, II 525.
Humboldt, W. v., IV 322.
Hume, D., II 8, II 232, II 405, III 289 ss., III 304.
Husserl, E., II 8.
Huxley, A., II 191, IV 505
Huysmans, J. K., II 67.

Ibsen, H., I 30, I 216, II 96, II 505, III 141, IV 41, IV 80, IV 136, IV 292, IV 366, IV 499.
Ihering, H., IV 193.
Ionesco, E., IV 244.

Jacobsen, J. P., IV 496, IV 499.
Jakab, I., III 88 s.

Jaspers, K., III 86, III 94 s., III 96 s., IV 511 ss., IV 519 s.
Jean Paul (Richter, J. P. F.), I 186, III 66 s.
Jenófanes, I 138, I 156, II 233, II 385, III 53, IV 375.
Jenofonte, I 279.
Jesucristo, I 133, I 139, III 218, IV 488 s.
Joaquín de Fiore, I 142, IV 395, IV 450, IV 454.
Jones, B., III 93.
Joyce, J., IV 467, IV 470.
Jung, C. G., I 94, III 8, III 35.
Jünger, E., IV 469.
Justi, C., IV 423.

Kafka, F., II 343, II 484, IV 197.
Kaiser, G., IV 565.
Kant, I., I 12, I 31, I 115, I 123, I 125 s., I 137, I 234, I 243, I 245, I 308 ss., I 347 s., II 8, II 146 s., II 169, II 185, II 204, II 209, II 229, II 251 s., II 278 s., II 283, II 329 s., II 334 ss., II 364, II 387, II 388, II 405, II 432 s., II 479, II 486 ss., II 498, III 87, III 131 ss., III 134, III 149, III 158, III 181, III 212, III 218 ss., III 222, III 226 s., III 267 s., III 275, III 284, III 290 ss., III 303 ss., III 312, IV 25, IV 27 ss., IV 100, IV 114, IV 210 s., IV 214, IV 229, IV 236, IV 252, IV 269, IV 273 s., IV 278, IV 305 ss., IV 322, IV 324, IV 358 s., IV 426, IV 440, IV 538, IV 547, IV 553.
Kassner, R., IV 285, IV 488.
Kautsky, M., III 255.
Keaton, B., IV 197.
Keats, J., II 200, IV 361 s.
Keller, G., I 284, II 233, II 401, II 414, II 460, II 516, III 72, III 147, III 157, IV 136, IV 186, IV 297 s., IV 344, IV 495, IV 499, IV 510, IV 538, IV 543.
Kepler, J., I 155, IV 11, IV 14, IV 301, IV 320, IV 404.
Kerr, A., II 87, II 278.
Kierkegaard, S., I 28, I 71, I 132, I 133, I 177, I 189, II 357 s., II 483, III 53, IV 67, IV 77, IV 283 ss., IV 288, IV 291, IV 443 ss., IV 486 s., IV 510 s., IV 515, IV 522, IV 525 ss., IV 547
Klages, L., I 49, I 103, II 277, II 387, II 417, III 134, III 157.
Klopstock, F. G., I 284 s., II 205 ss., II 216, II 222.
Kott, J., I 323 s.
Kracauer, S., IV 201.
Kretschmer, E., III 86.
Kruschov, N. S., IV 568.
Kudravzev, P. S., I 153.
Kühn, H., II 113, II 127.

La Bruyère, J. de, III 55.
Laclos, P. A. F. Choderlos de, III 58, III 63 s., III 147, IV 280, IV 289.
Lafargue, P., II 290.
La Fayette, M. M. P. de la Vergne, C. De, III 147.
Lagrange, J. L., I 134.
Lange, W., III 97, III 100.
La Rochefoucauld, F., III 55 s.
Lassalle, F., I 15.
Lask, E., I 30, III 281.
Lasson, A., I 161, III 282.
Lavater, J. K., II 417.
Lawrence, D. H., II 467.
Le Corbusier (Jeanneret, Ch. E.), IV 138.
Leibl, F., II 422, IV 418.
Leibniz, G. W., I 64 s., I 347, II 15, II 18 s., II 203, II 477.
Lenin, V. I. (Ulianov), I 15 s., I 18, I 28, I 50, I 61, I 66 s., I 76 s., I 80, I 143, I 264, I 281, I 293, II 11 s., II 17 ss., II 31 ss., II 83, II 229 s., II 235, II 261, II 289, II 305, II 327, II 372 ss., II 386, II 405, II 411 s., II 446 s., II 454 s., II 457, II 497 s., III 25 ss., III 208 s., III 228 s., III 238 s., III 249, III 296 s., III 311, III 328, IV 235, IV 238, IV 319, IV 563.
Leonardo da Vinci, I 315, II 140, II 169, II 175, II 346, II 395 s., II 416, II 417, II 459, III 92, III 165, IV 71.
Lessing, G. E., I 18, II 221 s., II 276, II 299, II 332, II 336, II 392 ss., II 407 s., II 409, II 422, II 448, II 500, III 69 s., IV 181, IV 381, IV 447, IV 459, IV 540, IV 543.
Leucipo, I 50.
Lévy-Bruhl, L., I 59, I 83, I 92, I 102, I 136, I 266, II 128, II 210, II 312.
Lewis, S., II 519, IV 246, IV 472.
Lichtenberg, G. Ch., IV 386.
Liebermann, M., II 21, III 255, IV 106.

Lifschitz, M., I 15, II 325.
Lillo, G., II 519.
Linné, C., II 307.
Linton, R., I 115.
Lipps, Th., I 362.
Lisipo, I 221.
Liszt, F., IV 69.
Lorrain, C., II 264, IV 335, IV 354.
Loyola, san Ignacio de, II 46, IV 230, IV 406 s.
Luciano, II 94.
Lucrecio Caro, I 170, I 228, III 172.
Ludwig, O., III 153, III 166, III 185.
Lukács, G., I 15, I 30, I 79, I 237, I 264, I 364, II 23, II 97, II 186, II 190, II 223, II 229, II 257, II 259, II 342 s., II 382, II 465, II 500, II 525, III 8, III 44, III 53, III 94, III 147, III 171, III 199, III 219, IV 203, IV 245 ss., IV 470, IV 506, IV 529.
Lutero, M., IV 390 ss.

Mach, E., I 27, II 434.
Maclay, W., III 92.
Maeterlinck, M., III 34.
Mahler, G., I 425.
Maiakovski, V., II 524, II 526.
Makarenco, A. S., II 501, III 64, IV 530, IV 532, IV 573.
Malinovski, B., IV 485.
Mallarmé, St., II 473, IV 465 s.
Malroux, A., I 363.
Mandeville, B., IV 554.
Manet, E., II 347, II 414, IV 335.
Mann, H., II 513.
Mann, O., IV 487.
Mann, Th., I 129, I 180, I 194, I 231, I 332, I 367, II 96, II 259 s., II 267, II 402, II 409 s., II 424, II 441, II 513, III 79, III 83 s., III 123, III 152, III 171, IV 74 s., IV 77 s., IV 140, IV 140, IV 186, IV 293, IV 349 s., IV 470, IV 472, IV 532, IV 535, IV 539, IV 556 s.
Mantegna, A., IV 126.
Maquiavelo, N., I 194, IV 404, IV 554.
Marcelo, I 152.
Marées, H. v., II 304.
Maritain, J., IV 419 s., IV 488.
Martin du Gard, R., IV 186, IV 472, IV 532.
Martini, S., II 385.
Marx, K., I 15 ss., I 24, I 28, I 37, I 39 s., I 51 s., I 67 ss., I 82, I 95, I 141, I 148 ss., I 173 s., I 182, I 186, I 194, I 206 ss., I 232, I 237 ss., I 246, I 304, I 316, I 329 s., I 334 s., I 338, I 342, I 361, I 365, II 10 s., II 134 s., II 156, II 163, II 166, II 193, II 196, II 224 ss., II 235, II 246 ss., II 254, II 261, II 265, II 282, II 291, II 304 s., II 379 ss., II 389 s., II 402, II 437, II 472 s., II 475 s., II 517, III 108 ss., III 119, III 208, III 219, III 269, III 293, III 298 s., III 308, III 310, III 317, III 328, III 331, III 332 s., IV 32, IV 61 s., IV 79, IV 108, IV 121, IV 135 s., IV 141, IV 187 s., IV 231, IV 235, IV 290 ss., IV 309, IV 311 s., IV 314 s., IV 319 s., IV 376 s., IV 558, IV 562 ss.
Masaccio (Tommaso di Giovanni di Simone Guidi), I 126, IV 402, IV 438.
Matisse, H., IV 420, IV 472.
Maupassant, G. de, III 256, IV 195.
Mauriac, F., IV 421.
Maurras, Ch., IV 489 s.
Mehring, F., I 15 s., I 95, I 234.
Mell, R., III 75.
Melville, H., IV 332, IV 349.
Mendelssohn, M., I 150.
Menghin, O., I 329.
Metastasio, P. A. (Trapassi), III 173.
Meyer, E., I 226.
Meyerson, I 323.
Miguel Angel (Michelangelo Buonarotti), II 167, II 186, II 346, II 359, II 417, II 421, II 458, II 515, III 87, III 162, III 165, III 169, III 271, IV 53, IV 125, IV 127 s., IV 130, IV 191, IV 401 s., IV 405, IV 410, IV 416, IV 418, IV 438, IV 537.
Millet, J. F., IV 335.
Milton, J., II 522, IV 416, IV 534.
Mitterwaezer, F., IV 197.
Moisés, I 150.
Möller van den Bruck, A., II 387.
Moleschott, J., IV 291.
Molière (Poquelin, J. B.), I 79, II 19, II 186, II 385, III 70, IV 541.
Monet, C., IV 335
Morgan, L., IV 550.
Morgenstern, Ch., IV 342 ss.
Moro, T. (santo), II 261, II 521.
Mozart, W. A., II 425, IV 63, IV 69, IV 71, IV 77.
Münzer, Th., I 142, IV 494 s., IV 562.

Musil, R., I 185, II 376, II 411, II 475, II 492, III 197.

Napoleón I, II 511, IV 351.
Napoleón III, IV 136.
Nestle, A. W., I 157, IV 376 s., IV 449.
Nettesheim, A. de, IV 371.
Newton, I., II 477, IV 305.
Nexö (Andersen, M.), II 270, IV 531, IV 573.
Nielsen, A., IV 197.
Nietzsche, F., II 49, II 190 s., II 233, IV 62, IV 76 s., IV 521.
Nievo, I., II 282.
Novalis (Hardenberg, F. v.), II 178, II 430, IV 258, IV 282 s., III 284, IV 459 s.

Olivier, L., IV 199.
Olschki, L., I 195.
O'Neill, E., II 303.
Orígenes, I 349, III 218, IV 450.
Ortega y Gasset, J., I 177 s., I 363 s., IV 137.
Osiander, A., III 290, IV 519.
Osthaus, K. E., II 494.
Ostrovski, A. N., III 190, IV 253.

Pablo (san), IV 391, IV 506.
Pareto, V., I 41, I 106.
Parrasio, III 52, III 107.
Pascal, B., I 167, I 177, I 180, I 206, I 364, IV 406 s., IV 440, IV 503.
Pavese, C., IV 421 s., IV 475.
Pavlov, I. P., I 34, I 35, I 38, I 59, I 61, I 63, I 267, I 271, II 8, II 106 s., II 129 s., II 315, II 428, III 7 ss., III 25 ss., III 28 ss., III 32, III 35, III 37 ss., III 43 s., III 48, III 66, III 73, III 78 ss., III 82 ss., III 92 s., III 96, III 106 s., III 114, III 167, III 214, IV 36.
Pedro (san), IV 456.
Péguy, Ch., IV 421, IV 515.
Péladan, J., IV 420.
Penrose, I 318.
Perugino (Vannucci, P.), IV 417.
Petöfi, A., II 524, II 526 s., II 538.
Petrarca, F., IV 323 s.
Pfrogner, H., II 423.
Philipp, G., IV 197.
Picasso, P., IV 420, IV 472.
Píndaro, IV 8 s., IV 21, IV 33, IV 51, IV 60, IV 385.
Pinturicchio (Betto B. di), IV 432.
Pisano, N., IV 395.
Piscator, E., IV 201.
Pissarev, D. I., I 67, III 25.
Pitágoras, I 157, I 202, I 344, II 401, IV 13, IV 375.
Planck, M., I 181 ss., IV 14, IV 520.
Platón, I 20, I 101, I 126, I 156, I 159 ss., I 164 s., I 166 ss., I 176, I 179, I 202, I 288, I 344, I 345, I 356, II 8, II 203, II 220 s., II 277, II 424, II 485, II 508, II 514, III 51, III 127, III 175, III 227, III 281, IV 12 s., IV 50, IV 61, IV 76, IV 78, IV 116, IV 214 s., IV 235, IV 268, IV 273, IV 280, IV 284 s., IV 288, IV 295 s., IV 342 s., IV 377 ss., IV 389, IV 434, IV 447.
Plejanov, G. V., I 15, I 332.
Plinio, II 221.
Plotino, I 126, I 160 ss., I 165, I 169, I 176, I 322, II 46, II 233, III 63, III 218, III 283 ss., III 305, III 311, III 334, IV 215, IV 285, IV 287 s., IV 366, IV 379, IV 508.
Plutarco, I 152, I 286, III 53, IV 288.
Poe, E. A., I 285, II 365, III 182.
Pohl, F., III 89.
Pontoppidan, H., IV 488, IV 496.
Popper, L., II 352 ss., II 374.
Porfirio, IV 366.
Porta, G. d., IV 134.
Posidonio, IV 537.
Pussin, N., III 156, IV 163.
Prantl, K., I 54, II 309, II 369, II 435 s., III 41 s.
Prectorius, E., II 347.
Prinzhorn, H., III 86 s., III 89 ss., III 96.
Protágoras, I 151, I 159, III 175.
Proust, M., II 473 s., II 477.
Pseudodionisio Areopagita, I 349, III 218, III 284, III 334, IV 450 ss., IV 466 s., IV 547.
Pudovkin, V., IV 189.
Puschkin, A., I 323.

Raabe, W., II 282.
Rabelais, F., IV 395, IV 406.
Racine, J., III 266, III 271.
Rafael (Santi, R.), I 301, II 166, II 297, II 526 s., IV 53, IV 127, IV 273, IV 400 s., IV 417, IV 420.
Ranke, L. v., I 334.
Rathenau, W., II 277.

Read, H., I 105.
Reinhardt, M., IV 194.
Rembrandt (R. Harmensz van Rijn), I 301, I 353, II 166, II 170, II 172 s., II 287, II 357, II 360, II 417, II 515, III 87, III 162, III 163, III 321, IV 53 s., IV 71, IV 174, IV 191, IV 411 ss., IV 429.
Rensch, B., I 271 s.
Repin, I., III 11.
Ricardo de San Víctor, IV 454.
Ricardo, D., I 68 s., I 246.
Rickert, J., I 47, II 301.
Riegl, A., I 302, I 335 s., I 349, I 355, II 150, II 171 s., IV 86, IV 102 s., IV 125, IV 133 s., IV 142 ss., IV 152 s., IV 325, IV 339, IV 415 s., IV 464.
Riemer, F. W., III 247.
Riesman, D., IV 523.
Rilke, R. M., II 346 s., II 420, II 507, II 515, IV 489.
Rimbaud, A., II 345, III 182, IV 465.
Robbe-Grillet, A., II 408, II 466 s.
Robespierre, M. de, IV 562.
Rohde, E., II 48 s., II 190.
Rolland, R., III 173, IV 54, IV 66, IV 415.
Rosenberg, A., I 103.
Rosenkranz, K., I 131, II 73, IV 509.
Rosenthal, M., I 15.
Rossetti, G. Ch. (llamado Dante Gabriel R.), III 93.
Rothacker, E., I 47 s., III 34 s.
Rousseau, J. J., II 336, III 70, III 131, III 268, IV 161, IV 167, IV 171, IV 322.
Rubén, W., I 134 s.
Rubens, P., II 460, IV 53, IV 412.
Rufer, J., II 427.
Rumohr, C. F. v., IV 398.
Ruysdael, J. I. van, II 416, IV 335, IV 413.

Sacchetti, F., IV 398.
Safo, II 345.
Salomon, E. v., IV 469.
Sarasin, P., I 302.
Sardou, V., II 335.
Savinkov-Ropchin, B., II 511.
Scheler, M., I 177.
Schelling, F. W., I 20, I 133, II 203, II 234, II 237, II 402, II 448 s., II 457, II 486, III 43, III 131, III 133 s., III 292 s., III 334, IV 10, IV 52, IV 82 ss., IV 138, IV 215, IV 423, IV 426, IV 459, IV 505.
Scheltema, v., E. Adama, I 268, I 333, I 334, I 350, II 113, II 123 s., II 160 ss., IV 97 s., IV 381.
Schiller, F., I 15, I 79, I 228, I 289 ss., I 359, II 9 s., II 174, II 209, II 259, II 263, II 276 s., II 304, II 336, II 360, II 406 s., II 414, II 431, II 450, II 479, II 486 ss., II 507, II 522, II 525, II 531, II 535, III 152, III 174, III 219, IV 52, IV 256, IV 258, IV 290, IV 424, IV 541.
Schlegel, F., IV 52, IV 283, IV 459 s.
Schleiermacher, F. D., I 176, II 233, II 243 s., II 252, IV 342, IV 508, IV 510.
Schmidt, C., II 454, IV 469.
Schmidt, M., I 112, I 136, II 24 s.
Schneider, R., IV 407 s.
Schönberg, A., IV 62.
Schopenhauer, A., II 142, II 233, II 388, II 447, III 33, IV 10, IV 76 s., IV 83 s., IV 99 s., IV 138 s., IV 318.
Schubert, F., II 425, IV 65.
Schumacher, E., III 192.
Schütte, H., IV 510.
Schwarzlose, K., IV 385, IV 388 s.
Schweinfurt, IV 389.
Scott, W., III 327.
Sedlmayr, H., IV 138, IV 405 s.
Seghers, A., II 382.
Seghers, H., II 382, IV 335.
Sell, J., III 90, III 95.
Semper, G., I 335 s., I 355.
Senior, N. W., I 150.
Shaftesbury, A. A. C., IV 273 s.
Shakespeare, W., I 79, I 353, II 82, II 100, II 110, II 155, II 186, II 267, II 269 s., II 299, II 412, II 414, II 441, II 491, II 515, II 516, II 522, II 531, II 534 s., III 127, III 144, III 146, III 148, III 162, III 166 s., III 185, III 190, III 195, III 246, III 266, III 271, III 321, III 327, IV 68, IV 86, IV 195, IV 250, IV 406, IV 416, IV 456, IV 541, IV 545.
Shaw, G. B., III 143, IV 488.
Shelley, P. B., II 263, III 174, IV 59.
Sicca, V. de, IV 190, IV 206.
Sidney, Ph., II 118, II 219.
Simmel, G., I 35 s., I 132, III 157, III 268, III 305, IV 159, IV 402, IV 414.
Simon, H., IV 449.

Simon, M., IV 449.
Sinclair, U., II 326, II 531 s., IV 202.
Sismondi, J. Ch. Simonde de, I 209.
Smith, A., I 150.
Sócrates, I 157, II 209, III 52, III 227, III 229, IV 50, IV 235, IV 268, IV 279 s., IV 342, IV 500.
Sófocles, I 224, II 42, II 185, II 243, II 515, II 530, III 51, III 97, IV 533, IV 540.
Solger, K. W. F., IV 52, IV 215, IV 459.
Solón, IV 371, IV 374.
Solojov, V., IV 530, IV 532, IV 573.
Spann, O., III 14.
Spencer, H., II 128.
Spengler, O., III 34, IV 521.
Spinoza, B., I 18, I 27, I 183 s., I 188 ss., I 198, I 203 ss., I 223, I 344, II 212, II 265, II 349, II 481, II 516, III 141 s., III 288, III 297, IV 37 s., IV 43, IV 228, IV 235, IV 257, IV 537, IV 550, IV 552 s.
Staël, A. L. G. de, IV 17.
Stahr, A., II 369.
Staiger, E., II 268.
Stalin (Yugasvili, J. V.), I 14, I 18, I 213, II 269, II 532 ss., IV 141, IV 518, IV 566 ss.
Stein, Ch. v., IV 290.
Stendhal (Beyle, H.), II 118, II 282, IV 281 s.
Stifter, A., II 408.
Stirner, M., I 186.
Storm, Th., II 362, IV 40, IV 330.
Strawinsky, I., IV 62.
Strindberg, A., II 236, III 71, III 94, III 97.
Swift, J., I 323 s., II 264.
Szczesny, G., IV 487.

Taine, H., III 144.
Tales, I 154.
Taylor, F. W., III 23.
Taylor, I.-J.-S., I 104, I 107.
Teilhard de Chardin, P., IV 521.
Tertuliano, I 28, IV 386 s., IV 445 s., IV 547.
Thackeray, W. M., IV 136.
Thibaudet, A., IV 489.
Thomson, G., I 107, II 53, III 283.
Thöricht, K., I 15.
Tintoretto (Tobusti, J.), II 175, IV 53, IV 408 ss., IV 415.
Tiziano, I 311, I 357, II 216, II 297, II 359, III 271 s., III 327, IV 294, IV 400.
Tolnay, Ch. de, IV 401.
Tolstoi, L. N., I 79 s., I 100 s., I 311, II 258, II 260, II 381, II 424, II 452, II 460, II 473, I 488 s., II 491, II 510, III 10 s., III 39 s., III 42, III 48, III 54 ss., III 72, III 79 s., III 83, III 197, III 242, III 248, III 257, IV 185 s., IV 337 ss., IV 342 ss., IV 350 ss., IV 354 s., IV 497 s., IV 500, IV 524 s., IV 538.
Tomás de Aquino, I 134, III 285, IV 210, IV 454, IV 495, IV 504.
Toulouse-Lautrec, H. de, IV 199.
Toynbee, A., IV 512 ss., IV 521.
Tucídedes, I 230.
Turgueniev, I. S., III 107.
Tylor, E. B., I 115 s.

Uexhüll, J. v., I 48, III 33 s., IV 318.
Unamuno, M. de, IV 545 s.
Utrillo, M., IV 335.

Valéry, P., II 491.
Vanini, L., I 204.
Velázquez, D. R. de Silva, IV 413.
Verdi, G., IV 68, IV 136, IV 195.
Verlaine, P., III 182 s.
Vermeer, J., II 422, IV 335, IV 413.
Verworn, M., II 125, II 128, II 130.
Vico, G., I 18, I 114, I 142, I 213, I 235 s., I 239, III 308.
Vignola, G. da (Barozzi), IV 130, IV 134.
Virgilio, II 290, IV 288, IV 534.
Vischer, F. Th., I 361, II 220, III 192, IV 209, IV 272 s., IV 277, IV 297 s., IV 344, IV 398.
Vivaldi, A., II 526.
Volkelt, H., III 31 s.
Volmat, R., III 92, III 98.
Voltaire (Arouet, F.-M.), III 127.
Voss, J. H., I 285.
Vuillard, E., II 419.

Wagner, R., II 426 s., II 513, II 129, IV 62, IV 66 s., IV 136.
Waiblinger, W., III 98.
Wallace, A. R., I 109.
Wätsold, W., IV 412.

Weber, M., I 30, I 212, IV 235, IV 486, IV 491 s., IV 500 ss., IV 512 s., IV 524.
Wedeking, F., II 87, III 128, IV 492.
Weisse, Ch., IV 273, IV 302.
Wells, O., IV 183.
Westphalen, J. v., IV 291 s.
Weyl, H., I 299 s., I 302, I 346, I 359.
Wickhoff, F., II 138 s., II 145, III 126.
Widmann, J. V., IV 67.
Widmar, S., II 325.
Wilde, O., II 278.
Winckelmann, J. J., IV 423, IV 459.
Windelband, W., II 301.
Wingert, P. S., I 115.
Winn, T., I 15.
Wittgenstein, L., I 281, IV 465.
Woermann, K., I 318.
Wölfflin, H., I 286, I 300 s., I 302, I 317, II 169, II 175, II 397, IV 160 ss.
Wordsworth, W., IV 160.
Worringer, W., I 289, I 305, I 361 ss., I 365 ss., II 123, II 161 s., II 314, III 191 s., IV 86, IV 96 s., IV 381, IV 396, IV 461 s., IV 464.
Wulf, M. de, III 284 s., III 287.
Wyalt, J., I 106.

Zdanov, N., I 17.
Zelter, K. F., I 285, III 254.
Zenón, II 327, II 393, II 398 s.
Zeuxis, II 76, III 107, IV 431.
Ziegler, L., IV 104 s.
Zinoviev (Apfelbaum, H.), II 372.
Zola, E., I 216, II 408, II 410, II 413, III 144, IV 202, IV 372, IV 530.
Zuinglio, U., IV 391 s., IV 405.
Zweig, E., IV 472, IV 532, IV 573

INDICE GENERAL

I. CUESTIONES PRELIMINARES Y DE PRINCIPIO

Prólogo 11

1. Los problemas del reflejo en la vida cotidiana . . 33
2. La desantropomorfización del reflejo en la ciencia 147
3. Cuestiones previas y de principio relativas a la separación del arte y la vida cotidiana . . . 217
4. Formas abstractas del reflejo estético de la realidad 265

II. PROBLEMAS DE LA MÍMESIS

5. Problemas de la mímesis. I. La génesis del reflejo estético 7
6. Problemas de la mímesis. II. El camino hacia la mundalidad 105
7. Problemas de la mímesis. III. El camino del sujeto hacia el reflejo estético 203
8. Problemas de la mímesis. IV. El mundo propio de las obras de arte 295
9. Problemas de la mímesis. V. La misión desfetichizadora del arte 379
10. Problemas de la mímesis. VI. Rasgos generales de la relación sujeto-objeto en estética . . . 465

III. CATEGORÍAS PSICOLÓGICAS Y FILOSÓFICAS BÁSICAS DE LO ESTÉTICO

11. El sistema de señalización 1' 7
12. La categoría de la particularidad 199
13. En-sí, Para-nosotros, Para-sí 277

IV. CUESTIONES LIMINARES DE LO ESTÉTICO

14. Cuestiones liminares de la mímesis estética . . 7
15. Problemas de la belleza natural 263
16. La lucha liberadora del arte 368

Esta obra, publicada por
EDICIONES GRIJALBO, S. A.,
terminóse de imprimir en los Talleres
tipográficos de Ariel, S. A.,
de Barcelona, el día 14 de abril
de 1967