GEORG LUKÁCS

ESTETICA

I

LA PECULIARIDAD DE LO ESTETICO

2. Problemas de la mímesis

Traducción castellana de
MANUEL SACRISTÁN

EDICIONES GRIJALBO, S. A.
BARCELONA - MÉXICO, D. F.
1966

Título original
ASTHETIK. 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, S. A.
Aragón, 386, Barcelona, 9 (España)

Primera edición
Reservados todos los derechos

IMPRESO EN ESPAÑA
PRINTED IN SPAIN

N.º de Registro: 6532/65 - Depósito legal, B.: 36.316, 1965
1966. Impreso por Ariel, S. A., Barcelona

INDICE

5. PROBLEMAS DE LA MÍMESIS. I. LA GÉNESIS DEL REFLEJO ESTÉTICO 7

I. Problemas generales de la mímesis . . . 7
II. Magia y mímesis 34
III. La génesis espontánea de las categorías estéticas a partir de la génesis mágica 68

6. PROBLEMAS DE LA MÍMESIS. II. EL CAMINO HACIA LA MUNDALIDAD 105

I. La carencia de mundo de las pinturas rupestres paleolíticas 108
II. Los presupuestos de la mundalidad de las obras de arte 134
III. Los presupuestos del mundo propio de las obras de arte 175

7. PROBLEMAS DE LA MÍMESIS. III. EL CAMINO DEL SUJETO HACIA EL REFLEJO ESTÉTICO 203

I. Cuestiones preliminares de la subjetividad estética 204
II. La alienación y su retrocapción en el sujeto . 223
III. Del individuo particular a la autoconsciencia del género humano 246

8. PROBLEMAS DE LA MÍMESIS. IV. EL MUNDO PROPIO DE LAS OBRAS DE ARTE 295

I. Continuidad y discontinuidad de las esferas estéticas (obra, género, arte en general) . . 295

II. El medio homogéneo, el hombre entero y el hombre enteramente 318
III. El medio homogéneo y el pluralismo de la esfera estética 350

9. PROBLEMAS DE LA MÍMESIS. V. LA MISIÓN DESFETICHIZADORA DEL ARTE 379

I. El mundo circundante natural del hombre (espacio y tiempo) 383
II. La objetividad indeterminada 404
III. Inherencia y sustancialidad 427
IV. Causalidad, azar y necesidad 446

10. PROBLEMAS DE LA MÍMESIS. VI. RASGOS GENERALES DE LA RELACIÓN SUJETO-OBJETO EN ESTÉTICA . . . 465

I. El hombre como núcleo o como cáscara . . 465
II. La catarsis como categoría general de la estética 491
III. El Después de la vivencia receptiva . . . 525

Advertencia

Como se indicó en el vol. I 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 al primero, en el cual se encontrará entonces la mención bibliográfica completa. *(N. del T.)*

5

PROBLEMAS DE LA MÍMESIS. I
LA GENESIS DEL REFLEJO ESTETICO

I *Problemas generales de la mímesis*

Si pasamos ahora a la otra fuente del arte, la decisiva, o sea, a la «imitación», el cambio no significa, desde el punto de vista de la teoría general del conocimiento, ninguna irrupción en territorio nuevo. Pues nuestro análisis de las formas llamadas abstractas ha mostrado que incluso ellas son modos de reflejar la realidad objetiva. Por importante que sea, desde el punto de vista de la estética, la diferencia entre esas dos formas de comportamiento, éstas son de todos modos especies de un mismo género, a saber, del reflejo de la realidad. Precisamente en el caso de la «imitación» esa afirmación no requiere fundamentación especial, pues imitación no puede significar sino conversión de un reflejo de un fenómeno de la realidad en la práctica de un sujeto. Por eso es tan comprensible el hecho de que la «imitación» —en el más amplio sentido de la palabra— sea un dato elemental y universal en la vida de todo ser dotado de un grado de organización alto. Y efectivamente la encontramos como fenómeno universal en casi todos los animales superiores: en ese nivel biológico, la trasmisión de las experiencias de los mayores a los jóvenes no puede tener lugar sino por la vía de la imitación de aquella experiencia. No sólo los juegos de los animales jóvenes se basan en la imitación de los movimientos, los modos de conducta de los adultos en las dificultades de la vida, sino que incluso cosas como la educación de las golondrinas jóvenes al vuelo migratorio hacia el sur caen de lleno dentro de este capítulo. La imitación es pues el hecho elemental de toda vida de organización superior, que, puesta en intercambio

activo con su mundo circundante, no puede ya limitarse a los reflejos incondicionados. Pavlov ha dicho al respecto «que el animal podría subsistir independientemente con ayuda simplemente de los reflejos incondicionados si el mundo externo fuera constante». Por eso la conservación y la trasmisión de las experiencias imprescindibles para la vida de la especie no pueden consumarse sino por medio de la imitación. Ésta es imprescindible para fijar los reflejos condicionados; pues es el procedimiento más eficaz para la adaptación al mundo circundante, para el dominio del propio cuerpo, de los propios movimientos y, en suma, uno de los medios más importantes para el dominio del mundo ambiente.

Ésa es también en el hombre la base natural sobre la cual se yergue la imitación como hecho elemental de la vida y del arte, aunque, como es natural, ello ocurre en el caso del arte a través de mediaciones mucho más complicadas y dilatadas. La Antigüedad, para la cual la doctrina del reflejo no presentaba aún el estigma del materialismo sino que —como ocurre con Platón— constituía un elemento fundamental del idealismo objetivo, ha reconocido por sus grandes pensadores (baste con aludir a Platón y Aristóteles) y sin reserva alguna el hecho elemental de la imitación como fundamento de la vida, el pensamiento y la actividad artística. Sólo cuando el idealismo filosófico de la edad moderna se vio constreñido por el materialismo a ocupar una posición defensiva que le obligaba a rechazar la doctrina del reflejo para salvar frente al ser el dogma de la prioridad del ser-consciente —en el sentido de la producción de aquél por éste—, sólo entonces se convirtió la doctrina del reflejo en un tabú académico. Ante el carácter fundamental de esa posición, resulta indiferente para nuestra problemática el que se trate de un idealismo subjetivo o de un idealismo objetivo, el que la producción de la realidad por la conciencia se conciba al modo de Berkeley o al de Hume, al de Kant o al de Husserl. Las consecuencias de una tal actitud idealista son fácilmente estimables: en cuanto que el reflejo de la realidad objetiva e independiente de la consciencia deja de constituir el punto de partida epistemológico, la imitación se convierte en algo enigmático en parte y en parte superfluo. Todas las teorías modernas relativas, por ejemplo, a los juegos de los hombres y los animales se quedan a mitad de camino, bloqueadas precisamente en el punto decisivo. Hemos visto como Groos, por ejemplo, mixtifica esta cuestión para

evitarse el problema de la imitación. Y así llega a constituir un misterio la procedencia de las premoniciones y otras manifestaciones de la sensibilidad, las reacciones innatas, la causa de que se manifiesten como imitaciones lúdicas de comportamientos luego útiles, como ejercitaciones lúdicas del dominio del propio cuerpo. Pero como el reconocimiento de la imitación podría implicar el del reflejo de la realidad objetiva, el idealismo moderno practica aquí una mística dogmática de la simple explicación racional.

Hay otro motivo que obstaculiza la llegada a un planteamiento adecuado: se ignora en efecto, el papel del trabajo al estudiar las diferencias entre el animal y el hombre. La antropología moderna —a diferencia de los sucesores inmediatos de Darwin— subraya enérgicamente dicha distinción, y llega incluso a sobrestimarla. Pero si no se hace más que describir las consecuencias del trabajo —como la necesidad para el hombre de orientarse en situaciones cambiantes, a diferencia del modo de vida tendencialmente estable de los animales, incluso de los superiores— sin apelar a su fundamento, al trabajo, la reflexión, como veremos en otros contextos también, no puede ir más allá de la superficie y, precisamente por su exageración de las diferencias, tiene que ignorar los momentos más importantes de éstas.

Esta debilidad se manifiesta tal vez del modo más acusado en las teorías aplicadas a la estética y que subestiman erróneamente el papel del trabajo en la evolución del hombre hacia la humanidad, su decisiva función en el ser-hombre. Aquí hay que citar ante todo la célebre teoría de Schiller sobre el juego como fundamento de lo estético: «el hombre no juega más que cuando es hombre en el sentido pleno de la palabra, y *no es del todo hombre más que cuando juega*».[1] No es demasiado difícil descubrir los motivos que han llevado a Schiller a esa teoría —motivos que son muy respetables y de peso—: ante todo, la crítica de la división capitalista del trabajo, con sus consecuencias cada vez más amenazadoras para la integridad del hombre. Subyace a esas consideraciones de Schiller un profundo humanismo y, al mismo tiempo, el temor, muy justificado, a las influencias de la producción y la división capitalistas del trabajo en el arte contemporáneo. Pero, a pesar de

1. SCHILLER, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* [Cartas sobre la educación estética del hombre], Brief [Carta] XV.

eso, el resultado final de sus reflexiones es inevitablemente erróneo. No sólo porque —como se ha mostrado ya repetidamente— esa doctrina hace imposible aclarar la génesis del arte y, consiguientemente, su esencia, sino también porque el total aislamiento, practicado por Schiller, del arte y la actividad artística respecto del trabajo, la grosera contraposición de ambos, tiene que dar lugar a una drástica reducción del arte, a su pérdida de contenido. Frecuentemente ha percibido Schiller con profundidad ese peligro en sus exposiciones concretas; y el que no siempre haya podido superarlo —ni siquiera en todas sus aplicaciones a temas concretos— se debe a la dañina y hostil contraposición de arte y trabajo. El ejemplo de Fourier muestra la importancia que tiene el conceptuar acertadamente la conexión real. Partiendo de los mismos fenómenos sociales que Schiller —aunque desarrollados ya a un nivel subjetiva y objetivamente más alto—, Fourier llega, en la crítica de la división capitalista del trabajo y en su contrastación con la socialista, a conclusiones que en apariencia se contraponen irreconciliablemente a las de Schiller, pero que metodológicamente están muy emparentadas con ellas. Se trata de la tesis de que en la sociedad socialista el trabajo se convertiría en juego. Con esto se suprime incorrectamente la diferencia fundamental entre autorreproducción y autogoce, entendidos ambos conceptos en sentido social; y así se trivializa precisamente el rasgo específico esencial del trabajo, el rasgo que fundamenta su importancia central en la evolución humana, y el error se debe a una acertada crítica de los modos de manifestación necesaria del trabajo en la sociedad capitalista: pero esa crítica se esfuerza erróneamente por superar no ya sólo la sociedad capitalista, sino incluso la esencia del trabajo. Al rechazar esa concepción de Fourier —«El trabajo no puede convertirse en juego, como quiere Fourier»—, Marx, en sus notas y observaciones, no deja, sin embargo, de aludir, al mismo tiempo que subraya los méritos teoréticos de Fourier, a las consecuencias reales previsibles en base a una correcta comprensión del trabajo: «El tiempo libre —que es tanto tiempo de ocio cuanto tiempo para actividades superiores— ha trasformado, como es natural, su sujeto en otro sujeto, y éste entra entonces, con esa alteridad, en el inmediato proceso de producción. Éste es ya al mismo tiempo disciplina —considerado respecto del hombre en formación— y ejercitación, ciencia experimental, cien-

cia materialmente creadora, objetivadora de sí misma, considerada desde el punto de vista del hombre ya hecho, en cuya cabeza existe el saber acumulado. Y para ambos, en la medida en que el trabajo exige manejo práctico y movimiento libre, así como, en la agricultura, exercise».[1] Las consecuencias más importantes son las que se producen fuera del trabajo propiamente dicho, en el tiempo de ocio, pero no con independencia del trabajo y, además, con consecuencias importantes para el trabajo mismo. No tiene relevancia para nosotros el que en ese paso Marx aluda sólo al aspecto científico de la cuestión y no diga explícitamente nada sobre el estético: la interacción esencial entre el trabajo y las «actividades superiores» queda de todos modos suficientemente iluminada.

La recusación de la teoría del reflejo por el idealismo filosófico de la edad moderna, fundamento último de la deformación considerada de los problemas, tiene, por último, para nuestras actuales reflexiones, la consecuencia importante de que el reflejo de la realidad objetiva se identifica dogmáticamente, sin fundamentación real ni análisis, con una mecánica fotocopia de la realidad. Se comprende que la teoría de la copia mecánica de la realidad en la consciencia fuera efectivamente proclamada por el viejo materialismo adialéctico. Pero el que se identifique la teoría del reflejo propia del materialismo dialéctico, inadvertidamente y sin documentación, con la tesis de la reproducción fotográfica de la realidad muestra sólo la categoría de las corrientes «argumentaciones» contra la dialéctica materialista. Hemos aludido ya a una afirmación polémica de Lenin contra dicho fotografismo. En otro contexto desarrolla Lenin ese pensamiento, con más resuelta dedicación al tema mismo: «El conocimiento es el reflejo de la naturaleza por el hombre. Pero no se trata de un reflejo simple, ni inmediato ni total, sino del proceso de una serie de abstracciones, formulaciones, construcción de conceptos, de leyes, etc., los cuales conceptos, leyes, etc. (pensamiento, ciencia = "idea lógica") *abarcan* sólo condicionada, aproximadamente la legalidad universal de la naturaleza que se mueve y desarrolla en sí misma... El hombre no puede comprender = reflejar = refigurar la naturaleza *entera*, ni plenamente, ni en su "totalidad inmediata"; lo único que puede

1. MARX, *Grundriss der politischen Ökonomie* [Esbozo de la economía política], *cit.*, I, págs. 599 s.

hacer es aproximarse *eternamente* a ese conocimiento, creando abstracciones, conceptos, leyes, una imagen científica del mundo, etc.».[1] De acuerdo con sus dogmas, la reflexión burguesa sobre el arte identifica el realismo con el naturalismo, muchas veces de un modo ingenuo y declaratorio, pero otras muchas con la intención de evitar, con el fantasma del naturalismo, toda investigación concreta del arte como reflejo de la realidad. Pronto atenderemos al aspecto que toma el problema del naturalismo a la luz de una auténtica doctrina del reflejo. Pero para comprender rectamente esta cuestión es imprescindible contemplar más de cerca el dogma de la fotocopia de la realidad tal como se presenta en la vida cotidiana, con la mayor independencia posible de toda actividad artística.

Para poder aclarar ese problema —que en nuestro contexto es un problema epistemológico— aunque no sea sino en sus rasgos más genéricos, tenemos que empezar por eliminar la cuestión fisiológica, la que pregunta en qué medida las impresiones sensibles —por ejemplo, las imágenes de los objetos vistos en la retina— son realmente fotocopias de la realidad visualmente fenoménica. Esta cuestión, en sí misma muy importante, no tiene para nosotros sino una relevancia secundaria, porque lo que importa epistemológicamente es saber cómo se comporta respecto de la realidad objetiva la imagen producida en la consciencia. Y en esto el carácter objetivo de las impresiones sensibles no tiene más que un papel de componente —aunque sin duda fundamental, por determinante del contenido de las percepciones sensibles. Pero la imagen de la realidad en la consciencia es resultado de un proceso muy complicado (y lejos de estar totalmente aclarado hoy en día). El hombre no puede limitarse a dejar que obren sobre él las impresiones de la realidad; so pena de ruina catastrófica, tiene que reaccionar a ellas, y muchas veces instantáneamente, espontáneamente, sin tiempo para reflexionar o para conseguir una interpretación representacional o conceptual de las impresiones sensibles. Esto tiene como consecuencia el que ya al nivel de la percepción tenga lugar, en el reflejo consciente de la realidad, una selección en armonía con la interacción entre hombre y mundo circundante; o sea: el que determinados momentos se subrayen intensa-

1. LENIN, *Philosophischer Nachlass* [Cuadernos filosóficos], *cit.*, pág. 299.

mente como esenciales, mientras que otros se descuidan total o parcialmente y pasan reprimidos al último término de la conciencia. Ya en los reflejos incondicionados hallamos esas reacciones espontáneas al reflejo de un hecho real, lo que quiere decir que su presencia es comprobable en el mundo animal. Piénsese en la reacción de un hombre cuando un objeto se le acerca velozmente a los ojos. El hombre cierra los ojos espontáneamente y aparta la cabeza para evitar el choque con el objeto que se aproxima. ¿Qué significa eso desde el punto de vista del reflejo? Significa sin duda que en el sistema nervioso central se ha hecho la distinción entre lo esencial y lo inesencial contenido en la imagen del reflejo. Se ha captado como esencial el objeto que amenaza al ojo; todo lo demás, incluso las demás propiedades del objeto que no pertenezcan a ésa su función amenazadora, se han catalogado como cosa secundaria, como mero trasfondo.

Es claro que la «esencia» tiene en ese caso una acusada acentuación subjetiva, hasta el punto de que acaso parezca impropio designarla con ese término. Pero el hecho es que también considerando fenómenos más complicados de la vida cotidiana encontramos una análoga selección. Como hemos visto, es una característica de la vida cotidiana el que sus modos de manifestación tengan necesariamente un carácter práctico inmediato. Eso tiene sin duda como consecuencia, por una parte, determinadas limitaciones de los modos de comportamiento posibles —la sociedad humana ha desarrollado precisamente los reflejos científico y estético para superar esas limitaciones—, pero, por otra parte, la praxis que así se produce contiene el momento que es decisivo para el dominio del mundo circundante por el hombre, aunque de un modo que sobre esa mera base no puede desplegarse completamente, a saber, el principio correcto: el reflejo aproximadamente adecuado de la realidad objetiva y sus imprescindibles criterios veritativos, con la puesta a prueba del conocimiento conseguido mediante la piedra de toque de la práctica. Ya en el más primitivo nivel del ser-hombre tiene que producirse una captación de la realidad que sea al menos groseramente aproximada y consciente; de no ser así, aquellos seres vivos no habrían podido ni afirmar su existencia ni menos desarrollarse hacia estadios superiores. El carácter subjetivo que tiene la selección de la realidad reflejada —repetimos: ya incluso al nivel de la simple percepción— tiene pues que conte-

ner tendencias a una objetividad más auténtica, y ello precisamente en la selección, la distinción entre lo esencial y lo inesencial, pues se comprende sin más que los hechos singulares tienen que reflejarse de un modo aproximadamente correcto. El principio subjetivo presente en la selección se basa en los intereses vitales elementales de los hombres, los cuales, ciertamente, no se imponen siempre de modo tan espontáneo como en el anterior ejemplo, sino que muchas veces son resultados de la reflexión, la recolección de experiencias, la fijación de reflejos condicionados, etcétera. Como es natural, la selección practicada en base a ese principio no capta siempre la esencia real objetiva de los objetos o complejos objetivos. Pero cuando no afecta ni siquiera a algún momento de lo esencial, es imposible que se realice la finalidad subjetiva del hombre; éste fracasará o tendrá que practicar, si puede, una selección mejor adecuada a la realidad objetiva. Por eso la práctica se impone como criterio veritativo ya a un nivel en el cual no puede haber aún en la consciencia humana ni siquiera una aproximación lejana a las categorías auténticas.

Precisamente desde ese punto de vista es decisivo el papel del trabajo. Pues en él, y como ya antes hemos dicho,* se suspende la determinación inmediata de la posición de fines y la acción. En el trabajo está la superación de esa inmediatez. El trabajo puede satisfacer cada vez mejor las finalidades del hombre en el dominio del mundo circundante precisamente porque rebasa la subjetividad espontánea —la cual contiene sin duda elementos también espontáneos de objetividad—, porque emprende un rodeo para la realización de los fines y suspende la inmediatez de éstos para investigar directamente la realidad objetiva tal como ella es en sí. Por eso en el trabajo la distinción entre lo esencial y lo inesencial tiene que aparecer ya objetivamente, y reflejarse en la consciencia humana tal como objetivamente es. Vemos pues aquí, desde una nueva perspectiva, cómo el reflejo científico (objetivo, desantropomorfizador) de la realidad nace necesariamente del trabajo, a diferencia de lo que ocurre en estadios más primitivos de la existencia (incluso de los animales superiores), en los cuales la corrección impuesta por la realidad no corrige nunca más que un particular

* Las alusiones del autor a pasos anteriores se refieren frecuentemente a los capítulos que en la edición española forman el vol. I. *(N. del T.)*

y concreto comportamiento erróneo respecto de ella, sin poder alterar esencialmente la estructura de los modos de comportamiento respecto de la objetividad. (Más adelante hablaremos del correspondiente desarrollo estético).

El gran mérito de Engels consiste en haber visto con claridad y descrito con precisión, frente al idealismo y al materialismo mecanicista, la situación que aquí se presenta: «Lo primero que nos llama la atención al contemplar la materia en automovimiento es la conexión de los movimientos particulares de los cuerpos diversos, su *condicionamiento* recíproco. Pero no sólo observamos que un movimiento se sigue de otro, sino también que podemos producir un determinado movimiento produciendo las condiciones en las cuales tiene lugar en la naturaleza, y hasta que podemos producir movimientos que no tienen lugar en la naturaleza (industria) o, por lo menos, no de ese modo, y que podemos dar a esas *condiciones una dirección y una amplitud previamente determinadas* por nosotros. *Con esto,* con la *actividad del hombre,* se funda la idea de *causalidad,* la representación según la cual un movimiento es la *causa* de otro». Y luego reprocha justamente a la ciencia natural y a la filosofía el haber «descuidado totalmente hasta ahora la influencia de la actividad del hombre en el pensamiento de éste, limitándose a conocer la naturaleza por un lado y el pensamiento por otro».[1] Con eso queda claramente esbozado en sus líneas principales el proceso que estamos estudiando.

Desde el punto de vista de nuestra especial problemática tenemos que añadir a eso que la claridad sobre el carácter causal de las conexiones consideradas no caracteriza, desde luego, los comienzos, sino un estadio ya muy adelantado de la evolución. Lo que interesa a Engels en las líneas citadas es el problema epistemológico de la causalidad, no las etapas de la génesis. Si atendemos ahora a éstas, es evidente que la percepción sensible ha desempeñado un papel mucho mayor del que suelen admitir los pensadores idealistas. En este sentido ha polemizado Feuerbach con razón frente a Leibniz, esforzándose por mostrar que hechos que solemos concebir intelectualmente con las categorías semejanza, magnitud, relación del todo a la parte, nos son ya dados sensible-

1. ENGELS, *Dialektik der Natur* [Dialéctica de la naturaleza], *cit.*, uágs. 615 s.

mente, mientras que la función del entendimiento se limita a una constatación a posteriori. «El sentido da la *cosa*», dice Feuerbach, «y el entendimiento añade el *nombre*». De lo que infiere: «El entendimiento es el ser supremo, el gobernador del mundo; pero sólo en cuanto al nombre, no en cuanto a la cosa».[1] Es claro que esa actitud de Feuerbach deforma la dialéctica correcta, pero por el otro lado: el hombre no podría dominar los fenómenos del mundo, tan ricos y cambiantes, tan complicados a pesar de discurrir según leyes, si la actividad del entendimiento se limitara realmente a una mera nominación o registro de las impresiones sensibles. La conquista decisiva de los métodos intelectuales de la ciencia, a saber, la desantropomorfización, no se habría logrado nunca en ese caso. Feuerbach tiene toda la razón frente a la unilateralidad antisensible del idealismo, pero su polémica se hunde aquí hasta el bajo nivel de un materialismo mecanicista. Basta un ejemplo para verlo. Sin duda está en lo cierto a propósito de la relación de magnitud entre la parte y el todo: más tarde, al pasar de la imitación sensible inmediata a las complicadas formas del reflejo, podremos ver el gran papel que desempeña la captación sensible de rectas formas de objetividad y relacionalidad de la realidad en la reproducción consciente y aproximadamente adecuada de la misma. Pero ¿es posible reducir el problema del todo y las partes a tales constataciones inmediatas? ¿No hay toda una serie de problemas en este contexto para cuya solución el entendimiento tiene que ser realmente activo y rebasar ampliamente la inmediata percepción sensible? Ahora bien: nuestra presente investigación se dirige precisamente hacia tales contextos complejos. Pues es claro que, conceptualmente aclarado, el sustrato de todo lo discutido hasta ahora es la dialéctica de la apariencia y la esencia. Y no es relevante para la cosa misma el que hayan hecho falta muchos milenios de aplicación práctica de esas categorías para poder dar los primeros pasos hacia la aclaración teorética del problema mismo, o sea, el que el primer conato de solución no se emprenda hasta la filosofía hegeliana.

Es claro que no podemos proponernos el tratar aquí, ni siquiera groseramente, el problema de la dialéctica de la apariencia y la

1. APUD LENIN, *Philosophischer Nachlass* [Cuadernos filosóficos], *cit.*, pág. 337 s.

esencia. Tenemos que limitarnos a algunas cuestiones centrales íntimamente enlazadas con nuestro problema, con la cuestión del carácter elemental del reflejo de esa relación dialéctica. Ante todo, hay que tener presente que la apariencia y la esencia son, una igual que la otra, momentos de la realidad objetiva; o sea, que yerran todas las consideraciones epistemológicas que intentan establecer una jerarquía entre ellas desde el punto de vista de, o con los criterios, realidad-irrealidad. Y esto se refiere igualmente a todo empirismo o positivismo que no vea realidad más que en los fenómenos sensibles inmediatos y considere la captación de la esencia como puro añadido subjetivo de la consciencia humana, como aquellas ramificaciones del idealismo que atribuyen a la esencia una existencia separada —metafísica— y degradan los fenómenos a la condición de mera subjetividad. Para la concepción dialéctica de Hegel —por no hablar ya del materialismo dialéctico— la esencia y la apariencia son ambas realidades, momentos íntima, dialécticamente vinculados de la realidad objetiva misma. Ya Goethe lo había visto así con claridad. En la *Natürlichen Tochter* [La hija natural] su Eugenie dice: «La apariencia, ¿qué es la apariencia si le falta la esencia? / ¿Sería la esencia si no apareciera?» Y Hegel escribe en ese sentido, rebasando, naturalmente, el aforismo ocasional: «La Esencia procede del Ser; por eso no es inmediatamente en y para sí, sino que es un resultado de aquel movimiento»[1] (a saber, del automovimiento del Ser, por la Existencia, etc., hasta la Esencia). Por eso en la Esencia «se ha preservado el Ser... así es la Esencia misma el Ser». La interacción significa la más íntima y recíproca interpretación de ambos momentos: «Por tanto, la inmediatez que tiene la determinación de la apariencia, comparada con la esencia, no es más que la inmediatez de la Esencia. Pero no la inmediatez óntica, sino la inmediatez mediada o refleja por antonomasia, la cual es la apariencia; — el Ser no como Ser, sino sólo como determinación del Ser, frente a la mediación; el Ser como momento».[2] Lenin formula del modo siguiente —sin duda en un contexto que rebasa nuestra problemática, pero que la inserta por eso mismo en otro mayor—

1. HEGEL, *Wissenschaft der Logik* [La Ciencia de la Lógica], *Werke* [Obras] *cit.*, IV, pág. 7.
2. *Ibid.*, pág. 12.

ese alcance de la dialéctica: «La naturaleza es *tanto* concreta *cuanto* abstracta, *tanto* apariencia *cuanto* esencia, *tanto* momento *cuanto relación*».[1] Pero todo eso no equivale a identificar la apariencia con la esencia. Al contrario. Partiendo de ahí se hace precisamente posible captar su contraposición como característica de la realidad unitaria y contradictoria. Por eso Lenin insiste por un lado en lo siguiente: «...lo inesencial, lo aparente, lo que se encuentra en la superficie desaparece con frecuencia, no se mantiene tan "densamente" ni se "asienta" tan "sólidamente" como la esencia. Por ejemplo: en el movimiento de un río, la espuma arriba y las corrientes abajo. *Pero también la espuma* es una expresión de la esencia».[2] Y, por otra parte, insiste también en que la esencia y la ley son «conceptos del mismo orden» frente a los cuales, sin embargo, «la apariencia representa ante la ley la totalidad», pues «ella contiene la ley *y además algo*, a saber, el momento de la forma en movimiento». Lenin resume en este paso sus afirmaciones con una frase de Hegel: «La apariencia es *más rica* que la ley».[3] Así queda epistemológicamente fundamentado el carácter meramente aproximativo de todo conocimiento por la peculiaridad de la dialéctica de la esencia y la apariencia.

Como hemos visto, ese resultado epistemológico es el producto de una evolución milenaria de la vida cotidiana, el trabajo y la ciencia (y el arte) nacida de él. Hegel —con relativa razón desde su punto de vista— estudia ante todo las categorías mejor generalizadas de la realidad objetiva y del pensamiento. Lenin, que tenía mucho más desarrollada la vinculación con la vida, complementa esos análisis y los continúa, estudiando los problemas filosóficos incluso en sus modos de manifestación más elementales y próximos a la vida. Eso tiene para nosotros la importante consecuencia de que Lenin se ve llevado a estudiar con más detalle que Hegel el papel de la percepción, la representación y la fantasía en el proceso del reflejo, así como a romper radicalmente con la jerarquía idealista de las «potencias del alma» para contemplar siempre al hombre entero como sujeto del reflejo. Así aduce aprobatoriamente la crítica antes citada de Feuerbach a Leibniz, el paso en el que Feuerbach reconduce epistemológicamente a las impresiones

1. LENIN, *Philosophischer Nachlass* [Cuadernos filosóficos], cit., pág. 129.
2. *Ibid.*, pág. 44.
3. HEGEL, *loc. cit.*, *apud* LENIN, *ibid.*, pág. 71.

sensibles la objetividad del carácter sensible de las cosas, estatuida por Leibniz, y ve en la semejanza una «verdad sensible», por ejemplo, respecto de lo grande y lo pequeño, etc.; y así analiza Lenin también el papel de la fantasía incluso en los procesos cognoscitivos más elementales. A propósito de esta última cuestión nos parece de especial importancia el que Lenin presente ese papel desde dos puntos de vista: primero, como imprescindible para el proceso del conocimiento, segundo, como fuente posible de sus errores. Partiendo del reflejo del movimiento, Lenin generaliza esa consideración diciendo que el reflejo no puede tener lugar «sin interrumpir lo continuo, sin simplificar, reducir groseramente, despedazar y matar lo vivo. La reproducción del movimiento por el pensamiento es siempre una simplificación grosera, una muerte, y ello no sólo por el pensamiento, sino también por la sensibilidad, y ni tampoco sólo del movimiento, sino de *todo* concepto».[1]

Así llegamos al resultado de que el reflejo del movimiento dialéctico, de las categorías dialécticas, es un hecho elemental de la vida que, como es natural, no se generaliza ni profundiza sino gracias al trabajo y la ciencia, ni llega a consciencia sino por obra de la filosofía. Por eso vale para nuestro problema, para la dialéctica de la apariencia y la esencia, lo que ha dicho Engels a propósito de otro caso de aplicación práctica y conocimiento consciente de conexiones dialécticas: «Y si nuestros caballeros han estado durante años haciendo que la cantidad y la cualidad mutaran una en otra, sin saber lo que hacían, tendrán que consolarse con el Monsieur Jourdain de Molière, que también se pasó toda la vida hablando en prosa sin la menor idea de ello».[2]

Desde luego que el desarrollo histórico de esa consciencia no es ningún proceso rectilíneo; diversísimos motivos pueden promoverlo o inhibirlo. Engels, por ejemplo, recuerda que precisamente el gran florecimiento de las ciencias de la naturaleza a partir del siglo XV ha acarreado directamente el predominio del pensamiento metafísico y ha reprimido en gran medida el pensamiento dialéctico.[3] Pero sería completamente equivocado el inferior de ese hecho

1. LENIN, *op. cit.*, pág. 195.
2. ENGELS, *Dialektik der Natur* [Dialéctica de la naturaleza], *cit.*, pág. 506.
3. ENGELS, *Antidühring*, *cit.*, pág. 24.

indudable la «naturalidad» y aún menos la «validez atemporal» del pensamiento metafísico. Como la realidad objetiva es de naturaleza dialéctica, todo el comportamiento práctico e intelectual del hombre, y su reflejo de la realidad, tienen que adecuarse a ella; las tendencias contrarias que triunfan temporalmente tienen siempre, como en el caso recién aludido, causas históricas específicas.

Desde este punto de vista hay que juzgar también el reflejo artístico de la realidad. Pues si la dialéctica en general y, por lo que hace a nuestras presentes consideraciones, la dialéctica de la esencia y la apariencia, es un hecho elemental y básico de la vida, es claro que no puede ni pensarse en un reflejo mecánico, «fotográfico» de la realidad como fundamento de la vida cotidiana y del trabajo. Sin reflejo de la dialéctica de la esencia y la apariencia es imposible ya la más primitiva orientación en la vida, y nuestras anteriores consideraciones han mostrado que no es «la filosofía» la que da a imágenes fotográficas de la realidad el título de conexiones dialécticas, sino que éstas se encuentran ya en las percepciones más simples, y que el pensamiento se limita (sin conseguirlo siempre) a aclararlas en la consciencia. Es posible que en la retina puedan observarse imágenes fotográficas de la realidad, pero ya en la más simple y primitiva vida cotidiana, cuando el hombre entero reacciona a las partes de la realidad entera con que se enfrenta en cada momento, las imágenes percibidas de la realidad no son en absoluto fotocopias. Puede incluso decirse que el hombre no cuenta con fotocopias de la realidad sino a partir de un nivel de desantropomorfización relativamente alto, a saber, con la invención de la técnica fotográfica y su perfeccionamiento. No hay duda ninguna de que los resultados así obtenidos tienen, desde el punto de vista científico, un carácter desantropomorfizador. Y tanto más cuanto más avanza la técnica. Pero ese carácter de la fotografía se manifiesta también en la vida cotidiana. Cuando se dice —y ello ocurre no pocas veces— que un retrato fotográfico no tiene parecido, la afirmación es, desde un punto de vista abstracto-objetivo, un completo sin-sentido, pues el material sensible no puede suministrar más que la más exacta imagen del objeto en el momento dado y en las circunstancias dadas. Desde el punto de vista de la vida aquella manera de decir tiene en cambio pleno sentido, expresa una auténtica situación de la vida en común de los hombres. Esa situación consiste en que la imagen visual (o

mnemónica) que uno tiene de otro o de sí mismo no tiene por qué ser siempre idéntica con tales reproducciones fotográficas. Si prescindimos de todos los afectos (vanidad, simpatías y antipatías, etcétera), queda el hecho de que las categorías nacidas de la visualidad —como las categorías parecido, característico, etc.— comportan una selección, un «prescindir de...», etc., por lo que pueden referirse correctamente a un hombre en su totalidad, sin coincidir mecánicamente y en toda situación con su apariencia sensible inmediata de cada momento. El célebre chiste de Max Liebermann —«Le he pintado con más parecido que el que tiene usted»— expresa realmente una verdad de la vida. Aún más llamativa es esta contraposición en las instantáneas de movimientos, las cuales suscitan muy frecuentemente en la inmediatez de la vida cotidiana la impresión al menos de lo inverosímil, difícilmente imaginable, aunque no se pone en duda su veracidad de reproducción. Y en cuanto que se trata del análisis científico del movimiento (para el entrenamiento en el trabajo, o en un deporte, etc.), la verdad objetiva de la imagen resulta decisiva. Así pues, la fiel copia fotográfica de la realidad es producto de una técnica muy desarrollada y desantropomorfizadora, y no tiene nada que ver con la apercepción inmediata sensible-visual de la realidad en la vida cotidiana, por lo que ésta no puede de ningún modo constituir su base, su punto de partida.

Podría aparentemente argüirse en contra de esas afirmaciones que el moderno arte de la cinematografía se ha desarrollado precisamente sobre esta base. Pero la contradicción es sólo aparente, pues la entera técnica artística del *film* se basa precisamente en una reantropomorfización de la fotografía. Dejemos ahora de lado los momentos de selección, *arrangement*, etc., en los que el *film* presenta algunos rasgos comunes con la llamada fotografía artística; es claro que esas tendencias aparecen en el *film* de un modo mucho más intenso y resuelto que en la simple imagen fotográfica. Pero lo esencial es que las fotografías individuales (las cuales, tomadas aisladamente, son necesariamente fotocopias en su objetividad) se serian de tal modo en el *film*, se toman con tal ritmo, se «montan» de tal modo, etc., que su impresión global reconduce a la visión normal del hombre, lo «inverosímil» vuelve a ser imperceptible, lo nuevo, lo que surge y se hace manifiesto con el nuevo medio, produce un enriquecimiento de la realidad

visual y de las experiencias vitales, con ella relacionadas, del hombre entero, exactamente igual que ocurre en cualquier otro arte, aunque, como es natural, y de acuerdo con las nuevas formas de reflejo, también con un contenido nuevo. No podemos entrar aquí en detalles. Observemos sólo que, a consecuencia de la reantropomorfización tomada como fundamento y tendencia dadora de forma, conformadora, del *film*, toda desviación respecto del comportamiento que acabamos de describir tiene por fuerza que destruir su carácter artístico. Así, por ejemplo, la cámara lenta da lugar a un *film* científico, pues se trata de una abstracción científico-experimental (desantropomorfizadora), no de un desarrollo artístico de la visualidad humana; esa abstracción, al servicio del descubrimiento de nuevos objetos y conexiones, rebasa las exigencias de la visualidad humana; y el que también ésta —dentro de determinados límites— sea histórico-socialmente cambiante, ampliable, no altera en nada lo esencial de la cuestión.

La identificación de naturalismo y realismo, relacionada con la teoría de la fotocopia simple, la hinchazón del naturalismo para hacer de él un tipo de comportamiento con la realidad de nivel elemental, artísticamente primitivo (pseudoartístico), es una leyenda análoga a la analizada por Engels por lo que hace al pensamiento metafísico. También el naturalismo es una deformación del reflejo artístico dialéctico espontáneo de la realidad, causada por el desarrollo social. Las artes de los tiempos primitivos no conocen el naturalismo; como veremos, lo que por el contrario presentan muy a menudo es una enfática acentuación unilateral, artísticamente fracasada en muchos casos, de lo que el artista tomó por esencial. El único modo de caracterizar el naturalismo en su particularidad consiste en indicar su interna tendencia a desdibujar la contraposición y hasta la mera diferenciación entre la esencia y la apariencia, y a anularla llegado el caso. Ya esa determinación o definición indica que el naturalismo no puede ser sino una tendencia tardía en la evolución histórica. Mientras el esfuerzo por dominar el mundo circundante se orienta primordialmente a la naturaleza, el pathos de ese esfuerzo es comprensiblemente el del descubrimiento y la manifestación de lo esencial; por ingenuas o torpes que sean sus formas, esa tendencia se contrapone abiertamente a todo naturalismo. El predominio de los momentos sociales en la vida cotidiana, el «retroceso de la muralla natural», crea las condicio-

nes para que nazca el naturalismo, y precisamente en períodos en los cuales el propio desarrollo de la sociedad provoca en determinadas clases temor al descubrimiento de la esencia. Pero incluso en esas circunstancias (cuyo estudio es tarea del materialismo histórico), el naturalismo, tomado en el estrecho y propio sentido del término, no será más que una de las corrientes en las cuales se exprese la desorientación (o la voluntad de cerrar toda perspectiva). Cierto que, como la dificultad de captar la dialéctica de la apariencia y la esencia es en esas épocas un problema central, el naturalismo será en ellas una tendencia decisiva, central también, cuya influencia determinará incluso los fundamentos del tipo de exposición propio de tendencias aparentemente contrapuestas a la estructura de la sociedad; así, en la literatura de nuestro período, podemos observar claramente el carácter, naturalista en el fondo, de las más diversas tendencias, desde el impresionismo hasta el surrealismo.[1]

Pero tan importante como esa distinción entre naturalismo y realismo, tan imprescindible como el descubrimiento histórico de los fundamentos de su aparición —para la estética en general lo primero y para la historia del arte lo segundo—, es evitar la simplificadora deformación que identifica el naturalismo con el reflejo fotográfico de la realidad. Es verdad que los teóricos del naturalismo lo han presentado muchas veces así; y también es cierto que, en la práctica artística del naturalismo, se aspira frecuentemente a una aproximación máxima a la superficie apariencial y trivial de la cotidianidad, a la eliminación más radical posible, en la conformación artística, de todas las categorías de mediación que apuntan a la esencia: pero tampoco aquí pasa de ser la reproducción fotográfica de la realidad objetiva un ideal, y no es ninguna realidad. El que estudie obras naturalistas desde ese punto de vista de la «fidelidad» mecánica en la reproducción, hallará no sólo que la composición del todo descansa en una selección, una eliminación, un énfasis, etc., como en cualquier obra de arte —por más que esos principios se apliquen en el naturalismo más laxa, groseramente, etc., que en otros casos—, sino, además, que incluso

1. Cfr. mi artículo sobre el expresionismo en *Probleme des Realismus* [Problemas del Realismo], Berlín, 1958, págs. 146 ss., y mi libro *Wider den missverstandenen Realismus* [Contra el realismo mal entendido], Hamburg, 1958.

en todos los momentos particulares de la obra se perciben tales transformaciones que rebasan lo fotográfico. Compárense dos tendencias naturalistas cualesquiera desde el punto de vista de esos caracteres estilísticos y se confirmarán esas afirmaciones.

El resultado de este excurso tal vez un poco dilatado tiene para nosotros una gran importancia: epistemológicamente, desde el punto de vista de la relación de la consciencia con la realidad, la teoría del reflejo fotográfico es insostenible. La dialéctica objetiva del mundo real suscita inevitablemente —aunque sin duda el hecho tarde en hacerse consciente— una dialéctica espontánea subjetiva en la consciencia humana. Y ese proceso de reflejo es dialéctico no sólo en su contenido y en su forma, sino también en el sentido de que su formación y su despliegue están determinados por la dialéctica de la historia. Este último punto no puede ser aquí objeto sino de mera alusión. Pues ni siquiera en el campo de la historia de la ciencia y de la filosofía poseemos más que unas cuantas investigaciones sueltas y muy fragmentarias para el conocimiento de la evolución del pensamiento dialéctico, de sus inhibiciones, de los obstáculos que se oponen a su aproximación a la verdadera estructura de la realidad objetiva. Y ya hemos indicado repetidamente que la investigación epistemológica de la vida cotidiana no ha hecho sino empezar, que ese campo tan decisivo tiene que considerarse aún hoy casi como terra incognita.

Pese a todas las reservas que impone imperiosamente esa situación, nuestro próximo paso tiene que orientarse al reflejo propio de la vida cotidiana y del trabajo. En otros contextos, en las consideraciones iniciales de esta obra, hemos aducido ya una serie de hechos —por ejemplo, acerca de la división del trabajo entre los sentidos— en los que se expresa una dialéctica semejante a la aquí descrita. Ahora hay que indicar sobre todo que en la vida cotidiana primitiva la palabra imitativa o mimética y, especialmente, el gesto mimético, desempeñan un papel mucho más considerable que en niveles culturales más altos. Como es natural, todo tráfico entre los hombres contiene una alusión a determinados hechos de su mundo circundante y a los modos de reacción resultantes. Por eso el reflejo aproximadamente correcto de la realidad constituye esencialmente el fundamento inmutable de aquel tráfico. Pero cuanto más se complican las conexiones de la vida cotidiana, tanto más comprimida y detallada se hace su representa-

ción, y tanto más resueltamente tiene que desdibujarse la originaria imitación en la comunicación, hasta llegar incluso a la irrecognoscibilidad inmediata. Aduciré aquí un ejemplo de la mayor simplicidad. Si uno quiere hoy día enterarse de cuánto tardará en tren desde Viena hasta París, consulta el libro horario de los ferrocarriles, anota las horas de salida y llegada de las etapas, los nombres de las estaciones, etc., sin darse cuenta de que todos esos signos abstractos y resumidores son reflejos de los procesos reales que desea conocer. En el caso del hombre primitivo es de carácter mimético la expresión inmediata y hasta el proceso mismo de darse cuenta de un hecho. Max Schmidt describe muy plásticamente un caso de esta naturaleza. Cuenta que un indio, al preguntársele por la duración de un viaje, «describe con la mano un arco en el aire, de acuerdo con el recorrido diario del sol, y luego hace el gesto de dormir. Repite el gesto tantas veces cuantos días enteros de viaje se requieren para el itinerario en cuestión. Por último, para indicar la hora en la cual se alcanzará la meta en el curso del último día, señala con la mano la altura del sol en el momento previsto para la llegada». La mímesis se manifiesta aún más claramente si se admite con Schmidt que la repetición de los gestos no contiene enumeración de las jornadas de viaje, o sea, que «el indio describe realmente con sus gestos el decurso efectivo del viaje desde el punto de visto del tiempo. Cada vez que describe el arco con el brazo tiene presente con toda concreción el recorrido de una concreta etapa, y cada vez que hace el gesto de dormir indica precisamente un determinado campamento o lugar de reposo. Somos nosotros los que sumamos esas etapas y campamentos y conseguimos la representación de un cierto número de días. Pero no es necesario que el indio tenga esa representación dado su modo de indicar la duración del viaje».[1]

Todo eso permite apreciar claramente la duplicidad del carácter del reflejo en la vida cotidiana, tal como la hemos estatuido teoréticamente: se trata, por una parte, de conseguir una imagen lo más exacta posible del sector de la realidad considerado en cada momento, pero, por otra, se destacan en esa representación misma,

1. SCHMIDT, *Grundrisse der ethnologischen Volkswirtschaftslehre* [Principios de teoría económica etnológica], *cit.*, Band [vol.] I, pág. 112.

consciente o espontáneamente, los momentos decisivos para la acción de cada caso. La segunda componente de ese dúplice carácter del reflejo, cuyo fundamento, según hemos visto, es la dialéctica objetiva de la apariencia y la esencia, se exacerba cuando la experiencia conseguida mediante el reflejo de la realidad tiene que comunicarse, trasmitirse o convertirse en fundamento de una concreta acción. Acabamos de ver que la comunicación primitiva tenía un claro y acusado carácter mimético. Pues en cuanto que rebasó la mera indicación de objetos o procesos, la comunicación tuvo que apelar a los recursos de la mímesis para conseguir la modesta univocidad posible a ese nivel evolutivo. Es, sin embargo, notable —y el ejemplo que hemos aducido lo prueba cumplidamente— que la imitación aplicada en esa situación está aún más lejos de poder ser una fotocopia del modelo que la percepción misma. Hace falta un grado de abstracción relativamente alto, un cierto grado de inequívoca acentuación de lo esencial, para caracterizar concretos objetos o procesos con palabras o gestos relativamente escasos, condición para que la caracterización sea instantáneamente comprensible. La explicación ad hoc a la que frecuentemente se recurre —que la comprensibilidad se debe a convenciones— elude el problema del origen mismo de las convenciones. Pues aunque muchas pueden haber sido impuestas «desde arriba», por magos o castas sacerdotales, con una fijación que ha hecho de palabras y gestos meros signos momificados, de todos modos es la vida misma la que produce la selección básica de lo que en la vida cotidiana cristalizará como convención; las palabras y los gestos que con el tiempo llegan a ser convencionales son precisamente aquellos que mejor resultado han dado en el tráfico de los hombres entre sí.

Y esa bondad del resultado tiene sus propios criterios, que no son irrelevantes para nuestra problemática: una jornada de marcha, por seguir con el ejemplo de Schmidt, podría en rigor expresarse con los más diversos gestos miméticos. ¿Cuál será entonces el principio de selección (independientemente de que luego desemboque la selección en convención)? No hay duda de que lo será la inequivocidad más concentrada; pero esa inequivocidad o univocidad, especialmente cuando se trata de gestos, tiene un carácter sensible inmediato, capaz también de evocar sentimientos. Eso no significa, ciertamente, que con ello se produzca una intención esté-

tica, ni siquiera una connotación de esta naturaleza. La evocación de impresiones afectivas por el lenguaje, los gestos, la acción, etcétera, es uno de los momentos necesarios de la vida cotidiana mucho antes de que exista el arte y sin presentar necesariamente la tendencia a mutar en arte. Pero es claro que lo evocativo contiene normalmente un momento que puede conducir a esa mutación; sólo que tiene que enriquecerse, trasformarse y desarrollarse por múltiples mediaciones para posibilitar un tal acto mutado. En sí misma, la evocación emocional es un mero medio en este caso, ya para determinar y fijar con la mayor exactitud posible un concreto objeto o un particular dato, etc., ya para preparar la disposición a una acción concreta. También el gesto mimético es pues en sí —considerado desde el punto de vista del ulterior y superior desarrollo de la humanidad— un sucedáneo de la palabra, y, por tanto, un sucedáneo del concepto, una intención inconsciente dirigida a fijar y ordenar conceptualmente los objetos, los hechos, etcétera. En eso hay que buscar el núcleo, el centro, por lo que hace a la función social; con lo evocativo no ha nacido más que una mera «aura», ya por la incapacidad de expresar verbalmente lo conceptual, ya por el enriquecimiento del objeto mediante la acumulación y suma progresiva de vivencias. Consideramos obvio que el arte, de posterior nacimiento, se forma con esos componentes expresivos, e incluso que sin un largo proceso que envuelva las palabras, los gestos, las acciones con una tal «aura» las artes no habrían podido encontrar materiales en la vida, ni formas nacidas de la vida y enriquecedoras, a su vez, de ésta (ni, por tanto, ninguna disposición receptiva de ellas); más adelante atenderemos con detalle a esta cuestión y a otras enlazadas con ella. La dualidad, a menudo inextricable, de sentido inequívoco (referencialidad unívoca al objeto, reflejo unívoco y aproximadamente correcto de determinados objetos) y «aura» evocativa es, empero, un carácter universal de la realidad cotidiana, especialmente en sus estadios iniciales, en los cuales el trabajo se ha desarrollado aún poco y la única forma social universal de generalización, la magia, no sólo no rompe mediante diferenciaciones esa dualidad (como harán más tarde la ciencia y el arte), sino que la conserva precisamente como dualidad. Por mucho que el pensamiento cotidiano de las sociedades desarrolladas, en su posterior interacción —receptora y también activa— con la ciencia y el arte, rebase la primitiva fusión

mágica de esa dualidad, le es, de todos modos, esencial el reproducir constantemente esas componentes en una forma debilitada, pero, al cabo, nunca superada. No se olvide que incluso en las lenguas más desarrolladas y elaboradas, con una univocidad relativamente alta del sentido de las palabras, es inevitable que muchas palabras y frases tengan esa capa, esa «aura» emocionalmente evocadora de acuerdo o recusación, de amor o de odio, etc.

La evolución aludida se aprecia más claramente en sus rasgos generales cuando se intenta descubrir las formas de transición yacentes sobre la inicial «imitación» inmediata y las posibilidades de comunicación ya formadas y alimentadas de contenidos y formas de la ciencia y del arte. Según toda probabilidad, las analogías, sentidas o percibidas, referentes a la objetividad, las relaciones, las conexiones de movimiento, etc., se han desarrollado y formado mucho antes que el conocimiento de la causa y el efecto en el sentido, luego fijado, de la causalidad. Se puede incluso admitir con cierta justificación que las inferencias por analogías nacidas de dichas semejanzas de percepción espontánea son más antiguas que las otras formas lógicas, más exactas y, por tanto, más lejanas de la inmediatez de la vida cotidiana. Las analogías primitivas, crecidas sobre fundamentos de percepción y emoción, tienen sin duda un acusado carácter mimético inmediato. Se quedan más o menos bloqueadas en la singularidad sensible, aunque ya tienen que subrayar miméticamente los momentos que arrojan el fundamento, o acaso sólo el pretexto, de la función analógica. (Más adelante estudiaremos cómo esa inclinación a descubrir analogías y hacerlas sensibles, tan profundamente arraigada en la vida cotidiana primitiva, está enlazada con el desarrollo de la poesía). En el origen de la analogía hay pues la vinculación inmediata —y hasta mimética— de algo individual con una generalización que, por lo común, está muy poco fundamentada. Es muy interesante el que en su análisis de la inferencia analógica Hegel destaque como decisivos precisamente los momentos inseparables de ese carácter mimético de la primitiva analogía. Hegel ve claramente lo problemática que es la conclusión analógica, a causa de su origen, aunque sin entrar él mismo en el problema de la génesis: «La analogía es tanto más superficial cuanto más lo general, en lo cual los dos singulares son uno y según lo cual el uno es predicado del otro, es una *cualidad* o, como la cualidad, se toma subjetivamente, o es una *nota* cuando

la identidad de ambos se toma como mero *parecido*. En la lógica no debería aludirse siquiera a una tal superficialidad, a la cual se reduce una forma del entendimiento o de la razón cuando se la rebaja a la esfera de la mera *representación*».[1] Es claro que en esas líneas Hegel alude a transiciones y restos de aquel estadio primitivo que acabamos de considerar, restos que, sin duda, siguen presentándose aún hoy en el pensamiento cotidiano. Hegel ha defendido la analogía y la inducción frente a las críticas nacidas de una sobrestimación de la inferencia meramente formal; Hegel no objeta nada al carácter inferencial de la analogía cuando su contenido se entiende estrictamente como determinación material, lo cual, naturalmente, no es el caso en los estadios primitivos. Pero eso no quiere decir que el tema deje de tener problemas para Hegel: «Ello se debe a que, como se ha probado, en la inferencia analógica el término *medio* se pone como singularidad, pero *también* e inmediatamente como su verdadera generalidad». De lo que se desprende la indeterminación acerca de «si a un sujeto la determinación descubierta también para el otro le conviene por su *naturaleza* o por su *particularidad*».[2] La unidad inmediata de singularidad y generalidad como centro de la inferencia, como término medio, produce así, pese a los esfuerzos de Hegel por salvar la plena validez de esta forma de inferencia, su problemática en última instancia irresoluble.

Hemos mostrado antes en otro contexto que, aunque la evolución del pensamiento no puede prescindir de la analogía, especialmente como estadio preparatorio de formas científicas superiores, tiene, sin embargo, que rebasarla ampliamente. La analogía y la forma inferencial basada en ella son según toda probabilidad las más antiguas manifestaciones del pensamiento científico y, al propio tiempo, las que más insuperablemente quedan atadas al pensamiento cotidiano. (Pronto estudiaremos cómo se corresponden esos estudios del pensamiento científico con la evolución del reflejo artístico.)

Volvamos ahora a nuestras anteriores consideraciones: es claro que en todas esas cuestiones está contenida la del reflejo de la dialéctica objetiva de la apariencia y la esencia. Pues si conside-

1. HEGEL, *Wissenschaft der Logik* [La ciencia de la lógica], *Werke* [Obras], *cit.*, V, pág. 151.
2. HEGEL, *Ibid.*, pág. 153.

ramos cuidadosamente el «aura» antes citada desde el punto de vista de su contenido (y no sólo como forma evocadora), vemos *sin más que en ella se refleja subjetivamente la riqueza del mundo* apariencial de un determinado complejo, enfrentada con su esencia demasiado abstracta, pobre, estática, etc. Esta naturaleza dialéctica del reflejo de la realidad se exacerba en la medida en que sirve a una práctica que rebase la inmediatez de la vida cotidiana, ante todo al trabajo. Hemos descrito ya el aspecto objetivo de ese proceso. E incluso hemos tratado en otros contextos el factor subjetivo; tal vez baste pues con remitir a nuestras consideraciones sobre la división del trabajo de los sentidos y la relación entre el trabajo y el ritmo. En los dos casos se trata de lo mismo: al rebasar la inmediatez de las simples percepciones, el reflejo forma más acusadamente la dialéctica de la apariencia y la esencia (y otras contradicciones dialécticas más, ciertamente), y se aproxima a sus verdaderas conexiones objetivas más de lo que sería posible en una simple recepción pasiva del mundo externo.

Ésa es una tendencia general de la evolución humana y, con ella, del superior despliegue del reflejo de la realidad. Las dos tendencias son inseparables, pues el progreso, el crecimiento del hombre sólo es posible por la práctica, por el trabajo, y la práctica y el trabajo presuponen a su vez un reflejo más correcto y más rico de la realidad. Por eso se nos permitirá iluminar esta circunstancia con la ayuda de otro momento de la práctica, un momento que muestra con claridad el carácter elemental de la mímesis, anterior a toda actividad artística, y que, al mismo tiempo, se encuentra entre los hechos de la vida que son imprescindibles para que nazca el arte y sea eficaz. Nos referimos al proceso psíquico que suele llamarse fantasía del movimiento. Según Gehlen, *ese proceso es, «por así decirlo, el proceso de abreviación o* condensación que atraviesa un movimiento antes de cobrar forma, antes de cristalizar en la elegante acentuación del mínimo en que consiste el movimiento dominado». Gehlen subraya con razón la íntima relación de este proceso con anteriores experiencias, con recuerdos de movimientos, con ejercitaciones previas, y destaca su papel en los movimientos complicados, nuevos, diversos de las costumbres normales, como son los del deporte: «Puede observarse lo que digo atendiendo al aprendizaje de movimientos complicados, en el deporte, por ejemplo: el principiante en esquí o equita-

ción tiene por de pronto gran dificultad para captar globalmente con la atención composiciones de movimientos insólitas, las cuales *se le disgregan constantemente: hay que* componerlas fragmentariamente y coordinarlas laboriosamente bajo un control permanente, hasta el punto de que si no se controla un miembro, éste recae en sus costumbres, contraproducentes en el momento considerado. Hay movimiento dominado cuando ya se trata sólo de recoger conscientemente los "puntos nodales" de la sucesión y se deja que discurran automáticamente a partir de ellos las fases intermedias. Una difícil combinación de movimientos que esté bien construida depende, en cuanto a su éxito global, de que se expliciten con acierto y precisión los puntos nodales de los cuales se siguen automáticamente los resultados secundarios y armónicos y las concordancias parciales y que, por tanto, representan motóricamente el todo. También en el campo motórico, para que haya en esas condiciones un *dominio de movimientos* muy sintéticos —por ejemplo, el del salto con pértiga—, el movimiento mismo tiene que consistir en coordinaciones de aquellos momentos fecundos».[1]

No hay duda de que también aquí está presente la dialéctica de la apariencia y la esencia, a la que repetidamente nos hemos referido a propósito de la mímesis, y lo está incluso en una forma especialmente configurada. Pero no basta para comprender plenamente el fenómeno. Gehlen, que suele evitar cuidadosamente toda terminología dialéctica en la interpretación de sus observaciones (tantas veces dialécticas), habla en cambio en este lugar de «puntos nodales», aludiendo inconscientemente a la repetida mutación de cantidad en cualidad. Pero nos parece que tampoco con eso se describe suficientemente el fenómeno, sino que para la comprensión de éste hay que apelar a la idea, muy usada por Lenin, del eslabón adecuado. Hablando de la importancia organizativa y estratégica de un periódico central del partido en la ilegalidad de la Rusia zarista, ha expuesto Lenin en *¿Qué hacer?* el aspecto teorético-práctico de nuestra cuestión: «*Todo* problema se mueve en un "círculo mágico", porque la entera vida política es una cadena sin fin hecha de una infinita serie de eslabones. Todo el arte del político consiste precisamente en hallar y aferrarse al eslabón que

1. GEHLEN, *Der Mensch* [El hombre], *cit.*, pág. 205.

menos fácilmente podrán arrebatarle de las manos, que más importancia tiene en el momento dado y que mejor garantiza a quien lo posea el dominio de la cadena entera».[1] El hecho de que el conjunto de la acción y cada uno de sus «elementos» sean incomparablemente más complicados en la política que en los movimientos corporales de los individuos humanos, por artificiales que éstos sean, no altera la esencia categorial de esos «eslabones»; aún más: su aplicabilidad a las manifestaciones más complejas de la vida subraya la objetividad y la universalidad de esa situación categorial. También aquí se observa que la práctica, como criterio de la verdad, se basa en la aproximación a la realidad en el reflejo, que la práctica no afecta de un modo inmediato más que a una selección de los componentes de la realidad reflejada, no sólo en el sentido de recoger lo correcto y eliminar lo falso, sino tambien en el de la acentuación de los elementos y tendencias decisivos para la acción en cada caso.

Este nuevo modo, surgido en la práctica, de acentuación de lo esencial y lo inesencial, de los puntos nodales y las consecuencias subsidiarias, no es, sin embargo, subjetivo más que desde el punto de vista de una consideración inmediata, no mediada; sólo en ese sentido está determinado por las finalidades subjetivas de la tarea en curso. Pues, en primer lugar, también la tarea misma es subjetiva sólo desde el punto de vista de la inmediatez; toda pregunta dirigida a la realidad por la práctica tiene complejos fundamentos objetivos, y en ella desempeñan un papel que debe estimarse las experiencias anteriores, los reflejos aproximadamente correctos de la realidad objetiva. En segundo lugar, ese momento activo-subjetivo penetra en la realidad objetiva más profundamente que una actitud que quisiera, por así decirlo, borrarse a sí misma, ser mero espejo de la objetividad. Las *aventuras de la subjetividad* —si se permite esta expresión—, las cuales, como es natural, tienen siempre causas objetivas y se basan en el reflejo de la realidad, conducen sin duda muchas veces a errores. Pero ni siquiera éstos deben estimarse de un modo estrictamente negativo, por no hablar ya del hecho de que la experiencia prácticamente fundada, aunque discurra por caminos errados, puede contener ya

1. LENIN, *Was tun?* [¿Qué hacer?], *Werke* [Obras], ed. alemana cit., IV, 2, pág. 314.

elementos de conocimiento positivo, o, por lo menos, conatos en esa dirección; por eso no es insólito que se obtengan de ella, como «subproductos» («casualmente»), auténticas penetraciones en la realidad objetiva. Así puede ocurrir que se descubran a través de esa intrincación de errores activos determinaciones de la realidad que no habrían sido accesibles a la mera contemplación de la época y que incluso habrían resultado inconcebibles, en cuanto a su esencia teorética, en la correspondiente situación del conocimiento. De este modo, gracias precisamente a su acentuación de la práctica, la noción leniniana del eslabón rebasa la categoría hegeliana de los puntos nodales, enriquece la pura objetividad de ésta mediante el descubrimiento de la dialéctica viva existente entre la subjetividad y la objetividad. Ya Hegel había notado «lo erróneo que es considerar el par subjetividad-objetividad como una contraposición rígida y abstracta».[1] Lenin, que cita aprobatoriamente ese paso entre otros, expresa en otro contexto esa misma idea de un modo aún más resuelto: «la idea [hegeliana]* de la transformación de lo ideal en real es *profunda*, muy importante para la historia. Pero incluso en la vida personal del hombre es ya visible la mucha verdad que yace en esa idea. Contra el materialismo vulgar... Así mismo, la diferencia entre lo ideal y lo material no es absoluta ni ilimitada».[2]

Es importante destacar, en todas esas formas de reflejo y mímesis, las tendencias vinculadas a la vida y la práctica cotidianas y que aún no se han diferenciado en ciencia ni en arte. Por un lado, a causa de que originariamente obraban en una conexión indisoluble, y su consciencia y su sistematización en el período mágico no fueron más que una fijación de esa intrincación sin disolver, y porque incluso a niveles más desarrollados, una vez formados la ciencia y el arte como fuerzas de gran influencia en la vida social, esas tendencias siguen conservando y reproduciendo constantemente, aunque sin duda con formas nuevas, aquella situación de indiferenciación. Y por otro lado, porque todos los fenómenos aquí descritos contienen una tendencia a la evolución, a la diferenciación tanto en el sentido de la ciencia cuanto en el del arte.

1. HEGEL, *Enzyklopädie* [Enciclopedia], § 194, Zpsatz [Apéndice] I.
2. LENIN, *Philosophischer Nachlass* [Cuadernos filosóficos], *cit.*, pág. 31.
* *Acotación del T.*

Baste con aludir a los fenómenos relacionados con la fantasía del movimiento. En su común presentación, en su término medio, esos fenómenos pertenecen sin duda a la vida cotidiana. Pero es muy posible que el proceso de anticipación de la descomposición de los movimientos, el descubrimiento y la fijación de sus puntos nodales, se lleven en un determinado momento a nivel científico. La observación de sí mismo, espontánea, pero siempre controlada y dirigida por alguna reflexión, la imitación de los demás, el aprendizaje de sus experiencias trasmitidas, etc., pueden convertirse en objeto de un análisis científico, desantropomorfizador en lo esencial de su método, que descomponga los movimientos de un modo puramente objetivo y de acuerdo con el criterio de un óptimo mecánico-dinámico, e introduzca la fantasía del movimiento en un momento dado como elemento útil del complejo objetivo. La moderna ciencia del trabajo ha desarrollado ampliamente esas tendencias tal como se presentan en el comportamiento del hombre con la máquina, la cadena continua, etc., pero incluso en el entrenamiento, especialmente el de los deportistas profesionales, pueden hallarse suficientes ejemplos de esto. (En todos esos casos se encuentran muchos fenómenos de transición, y a veces es difícil decidir dónde termina la simple práctica cotidiana y dónde empieza la práctica científicamente dirigida. La frontera, sin embargo, existe en todo caso.)

II *Magia y mímesis*

El paso de esos fenómenos miméticos desde la práctica cotidiana hasta el terreno del arte presenta estadios intermedios no menos graduales y fronteras no más precisas. Hemos dicho ya varias veces que en la práctica mágica se encuentran aún indiferenciados los gérmenes de lo que luego serán los modos de comportamiento independientes del arte y la ciencia. El proceso de separación o desgajamiento de los modos de comportamiento artístico es, como también hemos subrayado, el más lento de los dos, aunque —o tal vez: porque— ellos precisamente pueden revelar, ya en estadios muy iniciales, ciertos rasgos esenciales de su peculiaridad más claramente que los modos de comportamiento científico. No nos referimos sólo al principio antropomorfizador

propio de la conformación artística. Este principio, considerado de un modo general abstracto, es precisamente lo que tienen de común el arte y la magia, y luego el arte y la religión, aunque, por su contenido último, sea diverso y hasta contrapuesto a ambas. Como más tarde veremos, el proceso de separación del arte respecto de esas dos instancias es extraordinariamente lento, contradictorio y lleno de crisis. Pero lo que importa ahora no es tanto ese principio cuanto la tendencia a la evocación, nacida, como también se ha mostrado, en el terreno de la vida cotidiana. Esa tendencia es un factor decisivo igual de la mímesis mágica que de la inicial mímesis artística, no separada aún prácticamente de la otra en este estadio.

Hemos visto ya que las expresiones miméticas de la realidad cotidiana, cuya finalidad es una comunicación práctica concreta y determinada por el contenido, van siempre y necesariamente envueltas en un «aura» de evocación emocional. Eso no es sólo una consecuencia del modo de expresión, primitivo y poco exacto desde el punto de vista conceptual; más bien nació, por una parte, del hecho de que toda comunicación social va del hombre entero al hombre entero y, por tanto, no puede contentarse con la simple trasmisión de contenidos conceptualmente aclarados, sino que tiene que apelar también a la vida emocional del destinatario. Y el que con el desarrollo de la ciencia tenga lugar una debilitación, una degradación del «aura», el que la división social del trabajo especialice las comunicaciones con creciente intensidad, no son hechos que alteren decisivamente esa estructura por lo que hace a la vida cotidiana. Podemos, pues, contentarnos con el provisional registro de ese hecho, tanto más cuanto que el problema de la génesis es el que tenemos en primer plano. Por otra parte —y esto se refiere a la totalidad de la comunicación, o sea, igual a su contenido que a su forma—, en la gran mayoría de los casos la comunicación se propone convencer de algo al destinatario, moverle a alguna acción, a algún comportamiento, etc., lo cual, como la relación es de hombre entero a hombre entero, suscita necesariamente en cada comunicación elementos correspondientes de naturaleza evocadora.

El modo de expresión central en los tiempos primitivos —central en cuanto a «concepción del mundo» y central desde el punto de vista «práctico-social»—, que es la magia entendida en el más amplio sentido, tiene siempre finalidades evocadoras. Y no sólo

porque le es necesaria una influencia evocadora sobre la comunidad, a veces hasta la producción del éxtasis, con objeto de que surja en dicha comunidad la exigida fe ciega en las ceremonias mágicas, sino también porque las relaciones, de profundas raíces en las concepciones mágicas básicas, con las fuerzas naturales que hay que influir negativa o positivamente, suscitan una intención evocadora. De este modo la magia reúne, sistematiza y desarrolla numerosas tendencias de la vida cotidiana. El proceso es fácil, porque entre el funcionamiento de la vida cotidiana y el de la magia no es necesario ningún cambio de dirección, ninguna trasformación cualitativa, sino sólo una ampliación y una intensificación de lo ya existente. Lo más importante es que la mímesis se encuentra en el centro de esas síntesis. Como ya hemos visto, Frazer identifica dos convicciones esenciales de la edad mágica: primera, que el mago, «mediante la imitación, puede producir los efectos que desee», segunda, que «todo lo que el mago haga a un objeto material obrará igualmente sobre la persona que haya estado en contacto con ese objeto, ya sea éste parte de aquella persona o no».[1] Como es natural, también en esto son las fronteras flúidas, y aunque es seguro que la primera forma de magia es la predominantemente mimética, en la segunda especie, la que Frazer llama «magia de trasmisión», la imitación está también presente con frecuencia. Frazer llega incluso a la conclusión de «que la magia de trasmisión presupone la aplicación del principio homeopático o mimético, mientras que la magia homeopática, o de imitación, puede ejercitarse independientemente».[2] Resumiendo lo más general, se trata de la creencia según la cual mediante la imitación de hechos u objetos de la realidad puede influirse en ésta misma en el sentido deseado. De ello se sigue que la imitación tiene que ser lo más concreta posible; por lo menos el punto de partida de la representación mimética tiene que ser la realidad misma, y no un reflejo abstractivo de momentos sueltos de la vida, como ocurre en la ornamentística. La representación mimética no es pues nunca —en su intención— algo sin mundo como la ornamentística; incluso cuando el contenido apunta a lo fantástico, a lo nunca visto ni oído, lo creado bajo el signo de la mímesis se presenta con la pretensión de ser realidad, refiguración del mundo.

1. FRAZER, *op. cit.*, pág. 16.
2. *Ibid.*, pág. 17.

Ahora se comprenderá fácilmente por qué hemos dado tanta importancia al hecho de que ni los reflejos más primitivos propios de la vida cotidiana tengan el carácter de una fotocopia de la realidad ni puedan tenerlo, sino que ya en ellos se manifiesta su esencia dialéctica, sin duda sólo de un modo aproximado, pero al mismo tiempo ya también en un proceso dialéctico de aproximación. Pues sólo sobre aquella base se comprende cómo puede consumarse, ya a niveles muy primitivos, la síntesis mimética mágica de los procesos de la vida, abarcando la naturaleza y la sociedad. Para representar miméticamente un tal proceso (la guerra, la caza, la cosecha, etc.), hace falta, en efecto, una compresión de momentos que en la realidad misma están muy dispersos, una acentuación enérgica de lo esencial del fin buscado, una eliminación de las innumerables casualidades reales. Si los fragmentos de realidad imitados de los que se compone aquella unidad no fueran más que fotocopias mecánicas, habrían hecho falta esfuerzos artísticos sobrehumanos para unirlos en una tal totalidad, y esas totalidades habrían sido incomprensibles para unos hombres acostumbrados a una apercepción mecánica de la realidad. Una vez limpiado el terreno por la anterior crítica, se comprende el temprano origen de esas formaciones a partir de la vida cotidiana, así como su profundo efecto evocador.

Desde este punto de vista, las imitaciones de procesos hechas con el fin de conseguir determinados efectos mágicos discurren durante mucho tiempo por el mismo camino que las conformaciones mimético-artísticas de la realidad. Puede incluso decirse que el impulso inicial de estas últimas no pudo proceder más que de la idea mágica de una influenciación de los hechos del mundo mediante su imitación. Es verdad que se ha intentado muchas veces explicar genéticamente el arte partiendo de la sobreabundancia de energías, partiendo del juego. Pero hay que observar que la sobreabundancia de energía es en la inicial sociedad humana ya un fenómeno social: consecuencia de una productividad del trabajo que, con el tiempo libre, con el ocio, produce también el exceso de energías psíquicas y físicas.[1] Además, no se ve en absoluto cómo el mero juego puede dar lugar al arte. Sin duda tiene el juego

1. Cuando la moderna antropología concede mucha importancia al lento desarrollo del niño, comparado con los animales jóvenes, suele pasar por alto que no se trata sólo de una diferencia natural entre unos y otros, sino

un carácter mimético, ya entre los animales. Pero su intención, independientemente del grado de consciencia con que lo haga, se orienta al aprendizaje de movimientos y comportamientos de importancia práctica. Cuando el observador los percibe como «hermosos» es que está en presencia, como ocurre en el trabajo, el deporte, etc., de un subproducto al que no apuntaba la intención misma. El movimiento y el modo de comportamiento están ante todo finalísticamente determinados y, por tanto y tendencialmente, son económicos, se reducen al mínimo absoluto. No hay duda de que entre esa teleología y su efecto estético existen ciertas conexiones objetivas, pero de eso no se sigue en absoluto que lo estético proceda genéticamente de lo útil, y aún menos que la finalidad lleve ya en sí misma una intención interna necesaria a lo estético. La intención a lo estético tiene que haber nacido ya, tiene que estar hasta cierto punto ya consolidada, arraigada en la vida emocional de los hombres, para que puedan percibirse como estéticos procesos cuya intención no es primariamente estética, por no hablar ya de la posibilidad de recibir una acción estética en sus intenciones.

Lo estético nace más bien a lo largo de un complicado rodeo: los movimientos, los modos de comportamiento —ya en sí miméticos— de las ocupaciones cotidianas del hombre en su tráfico con los demás se imitan a su vez; y esos reflejos de reflejos convertidos en acciones no imitan ya para determinados fines prácticos inmediatos determinados fenómenos de la realidad, sino que agrupan sus imágenes según principios plenamente nuevos: se concentran en la intención de despertar en el espectador determinadas ideas, convicciones, determinados sentimientos, pasiones, etc. Como es natural, esa intención evocadora-mimética se presenta también en la vida cotidiana; sin esa «preparación» no podría situarse en el centro de la representación mimética. Pero en la vida cotidiana no es más que una parte, un momento del tráfico humano, va inserta indisolublemente en acciones, formas de comunicación, etcétera. En la representación se convierte en centro, en principio organizador del reflejo. Si la finalidad originaria de esas peculia-

de una consecuencia de la específica evolución de la humanidad; o, sea, metodológicamente hablando, no de un punto de partida, sino de un resultado, ante todo del trabajo (incluyendo, desde luego, ya el período meramente recolector).

res formaciones miméticas fuera producto de una «voluntad de arte», entonces su origen sería como el de Pallas Atenea, que nació ya armada de la cabeza de Zeus, o sea, su fuente se encontraría en esa capacidad estética «originaria» o «innata» del hombre que se pasea fantasmalmente por la mayoría de las estéticas. (En las líneas anteriores acabamos de hablar de *conformaciones* miméticas, porque, en efecto, para realizar las finalidades consideradas, las partes tienen que formar una unidad artificial, previamente determinada, mientras que sus modelos, orientados a finalidades reales, son ellos mismos procesos reales cuya naturaleza, cuyo alcance, comienzo, final, etc., están determinados en cada caso de un modo diverso por las dificultades de la realización de los fines). Pero la realidad muestra otro cuadro. Aunque, como hemos repetido, sabemos muy poco acerca del verdadero origen de las actividades y las capacidades humanas, se desprende de la totalidad de las tradiciones que las manifestaciones iniciales de los reflejos miméticos con finalidad evocadora son en realidad de origen mágico.

Por eso en el estudio filosófico de la génesis de lo estético importa todo esto: por una parte, descubrir los principios comunes a la magia imitativa y al reflejo específicamente artístico de la realidad, haciendo así comprensible por qué lo estético pudo nacer, desarrollarse y crecer envuelto durante tanto tiempo casi impenetrablemente por la magia. Por otra parte, y al mismo tiempo, mostrar que —objetivamente, no en la consciencia de los hombres— lo unido en aparente plena unidad, y hasta manifiesto como identidad plena, se funda en tendencias objetivamente divergentes, las cuales, aunque muy lenta y contradictoriamente, acaban por imponerse y provocan la separación definitiva del arte y la magia. Habrá que dejar para un posterior capítulo el estudio conclusivo del proceso de separación de lo estético respecto de lo mágico y lo religioso, pues su análisis conceptual presupone el conocimiento de las principales categorías del reflejo estético y tiene que ir, por tanto, después de la exposición de éstas. Ahora, en el estudio de la génesis, son naturalmente los momentos comunes los que se encuentran en primer plano de nuestro interés; los momentos de la diversidad y de la contraposición no pueden indicarse en este estadio de nuestra comprensión de la esencia de lo estético sino de un modo sumamente abstracto.

El principio común básico del arte y la magia (religión) es el

carácter antropomorfizador. También en esto, desde luego, hay diferencias entre la magia y la religión: aquélla es mucho más ingenua, más espontánea y natural que ésta. La antropomorfización se manifiesta ante todo en la identificación ingenua de las fuerzas motoras del sujeto con las del mundo objetivo que se le enfrenta. La misma separación precisa entre lo subjetivo y lo objetivo no se constituye sino lentamente. Las potencias mágicas no se ven obligadas, como ocurrirá más tarde, a asumir la figura de hombres (dioses) para que el mecanismo representado, el sistema imaginado de la realidad objetiva, aparezca como movido por motivos humanos. Pero aquí podemos renunciar sin reparos a diferencias de este tipo, que, en sus muy variadas transiciones, exigirían un tratamiento mucho más dilatado. Lo que más nos importa en este momento no es la clase o el grado de antropomorfización, sino su mera presencia. El hecho es que la contraposición con la ciencia desantropomorfizadora se produce relativamente mucho antes. Por eso el camino en común de la magia y el arte, pese a todas las diferencias, tiene que ser mucho más largo.

Ya sabemos, por consideraciones anteriores, que la antropomorfización representa en el arte desarrollado, sustantivo, algo muy distinto de lo que es en la magia y en la religión. Baste aquí con subrayar el *punctum saltans* de esa diferencia: es esencial a lo estético el concebir la reproducción refleja de la realidad precisamente como reflejo, mientras que la magia y la religión atribuyen realidad objetiva al sistema de sus reflejos y exigen la fe correspondiente. Para la evolución posterior eso tiene como consecuencia la contraposición decisiva consistente en que el reflejo estético se constituye como sistema cerrado en sí mismo (obra de arte), mientras que todo reflejo de naturaleza mágica o religiosa se refiere a una realidad trascendente. Pero hay que subrayar que esa afirmación se refiere sólo al sentido objetivo de las formaciones del arte, o de la magia o la religión. Incluso en períodos de un arte plenamente desarrollado y sustantivo hay creadores o receptores artísticos que conciben las obras como elementos serviles de la religión, les atribuyen efectos mágicos, etc. Las propias obras de arte —independientemente de esas opiniones— tienen la estructura objetiva que se ha dicho, y cuando se trata de la determinación teorética de las relaciones entre ambas esferas lo único que importa es la estructura interna objetiva de los productos. Esa

relación objetiva se impone en la realidad social —sólo, naturalmente, como tendencia a escala histórico-universal— también de un modo práctico, independientemente de la falsedad con que la consciencia individual conciba su propia actividad, su propio comportamiento.

La contraposición así estatuida necesita empero concretarse más. En la descripción de las formaciones estéticas como sistemas cerrados de reflejo de la realidad se esconde una peculiar dialéctica que más tarde estudiaremos con detalle: las formaciones estéticas son reflejos de la realidad objetiva, y su valor, su significación, su verdad descansan en la capacidad que tengan de captar correctamente la realidad, reproducirla y evocar en los receptores la imagen de la realidad que subyace a ellas mismas. Así pues su cerrazón, su «inmanencia», su «sustantividad» no pueden significar un aislamiento respecto de la realidad; la «inmanencia» no puede ser la de un «puro» sistema formal, ni implicar la indiferencia respecto del efecto de la obra. Como más tarde veremos, la compacidad de las formaciones es la forma específicamente estética de conseguir un reflejo de la realidad verdadero y de eficacia duradera.

Esa orientación básica del reflejo estético tiene como contenido de máxima generalidad, común a toda verdadera obra de arte, la cismundaneidad del arte, contrapuesta a la referencialidad de toda formación mágica o religiosa a un más allá, a una realidad trascendente.[1] Y como es propio de la esencia de los contenidos decisivos el que se tengan que generalizar espontáneamente, porque son revelaciones de las corrientes más importantes, de las tendencias de crecimiento de la humanidad, esa orientación de todas las artes a la cismundaneidad presenta el sello de lo antropocéntrico. El hombre, como centro al que todo se refiere, da a esa cismundaneidad un contenido auténtico. Pues sólo así puede la reproducción artística fiel de la realidad, su búsqueda de profunda comprensión para conquistar una reproducción acertada, llegar a realización, hacerse al mismo tiempo infinita en cuanto al contenido (como el reflejo científico) y estrictamente limitada estéticamente, redondea-

1. Cuando estudiemos el polémico proceso de separación del arte de la magia y la religión hablaremos detalladamente de la tendencia al alegorismo que este hecho determina en el arte religioso.

da en obra conclusa. En otro contexto hemos dicho que la autoconsciencia de la humanidad es la auténtica subjetividad portadora del arte, y en seguida hemos indicado que esa autoconsciencia no es posible más que sobre la base de un mundo ya relativamente trasparente para el hombre, porque tiene que basarse en hechos que hayan conseguido un dominio sobre el mundo interior y exterior del hombre, sometiéndolos a la progresiva evolución de la humanidad. En esa autoconsciencia del hombre radica, entre otras cosas, el profundo humanismo de lo estético. Este humanismo cobra —incluso conceptualmente— expresión consumada en el célebre coro de la *Antígona* de Sófocles. Seguramente no es casualidad, sino fruto de la orgánica coexistencia de sabiduría conceptual y poética, proclamación de la esencia más profunda de lo estético, el que ese coro comience con un himno que describe las acciones con que el hombre vence al mundo, en una actividad limitada sólo por la muerte, pero cuyos límites el hombre amplía sin cesar. Y sólo al describir al hombre como fundador de ciudades (lo que para el griego significa lo mismo que fundador de sociedad) aparece la problemática interna central, el gran tema de todo arte: las colisiones entre los hombres que se producen en la *polis*.

Creemos que basta con aludir a ese contenido fundamental de todo arte para ver clara la imposibilidad de que apareciera con sustantividad en los comienzos de la evolución humana. Todo el mundo admite —y los etnólogos y antropólogos sensatos lo han mostrado varias veces— que todo arte presupone una determinada altura evolutiva de la técnica. Pero ahora se entiende además que el período preparatorio del arte exige otras cosas: sobre todo una particular actitud respecto de la realidad, actitud que, aparte de no ser casi nunca del todo consciente, no puede desplegarse sino relativamente tarde, porque sus contenidos tienen que basarse en un amplio sometimiento del mundo externo, una cierta seguridad del hombre en sí mismo, conseguida en la lucha por el dominio del mundo externo, su confianza en sus propios logros y capacidades. Y si ya el mínimo necesario de técnica, más fácil de conseguir, fue producto de una dilatada lucha del hombre con la naturaleza, la dilatación de los períodos ha tenido que ser mucho mayor a propósito de los demás factores.

Pero la cobertura de la mímesis artística por la mágica es algo

más que una mera necesidad externa de un comienzo casual. La peculiaridad de la dialéctica que domina esta problemática conlleva el que el arte mimético y la receptividad artística que él exige y lleva consigo se formen y robustezcan durante aquella ocultación tras la imitación mágica, de tal modo que cuando la evolución social ha producido y reproducido los contenidos, los modos de comportamiento, etc., que hemos descrito, con una suficiente intensidad, el reflejo estético de la realidad se separa de esa comunidad que no corresponde a su esencia y puede constituirse de un modo independiente y sustantivo, aunque desde luego lenta, irregularmente, contradictoriamente, y a menudo con profundas crisis.

Al decir que el largo camino común de la magia y el arte no ha sido puramente casual no pensábamos sólo en el principio antropomorfizador de la concepción del mundo que domina en ambos terrenos, sino también en la peculiaridad de la imitación, orientada a evocar, que puede también descubrirse como rasgo destacado en ambos. En el análisis del reflejo propio de la vida cotidiana hemos descubierto la evocación de ideas, sentimientos, etc., como un momento importante, especialmente en el tráfico entre los hombres. La evocación mágica de unas acciones, por ejemplo, se diferencia desde este punto de vista de la práctica normal de la cotidianidad en que el elemento evocador se sitúa radicalmente en el centro. Por ejemplo, cuando en la vida cotidiana un hombre quiere suscitar en otro determinadas ideas o determinados sentimientos, su intención se orienta a convencer a dicho hombre concreto de tal cosa concreta; en cambio, en la imitación mágica de un tal hecho, lo que importa en la representación es despertar en toda una serie de espectadores y oyentes la impresión de que aquel proceso de convicción se ha consumado ya por ambas partes: el convencer y el convencerse, que en la vida constituyen lo principal, se convierten ahora en medios, en contenidos a conformar y en formas conformadoras, con cuya ayuda se intenta dar al incidente representado como unidad sensible inmediata la capacidad de suscitar las ideas o los sentimientos deseados. Así, pues, mientras que en la vida la estructura rectora de la construcción coincide con la del decurso temporal, y la acción, partiendo realmente de su comienzo, procede hacia su terminación, a través, naturalmente, de las muchas casualidades que se presentan siempre en la interacción de distintos esfuerzos, en cambio, su reproducción mimética

arranca del momento final, y agrupa y modela los movimientos que llevaron a ese momento, de tal modo que dicha terminación obre de un modo convincente para el receptor, y evocador de los sentimientos y pensamientos deseados, etc. Como es natural, eso conlleva la exigencia mínima de que se eliminen las casualidades superfluas o perjudiciales desde ese punto de vista, y que se subrayen con mayor intensidad evocadora los momentos que constituyen puntos nodales objetivos de contenido. En esa trasformación de la realidad reflejada no aparecen aún principios radicalmente nuevos desde el punto de vista del contenido vivencial; el abandono de lo superfluo, la acentuación de los «eslabones» son, como hemos visto, momentos importantes del reflejo ya en la vida cotidiana. Pero por el hecho de que el todo de un determinado complejo de reflejos se elabore consecuentemente desde ese punto de vista, las alteraciones en sí meramente cuantitativas mutan en una nueva cualidad, se produce objetivamente un salto entre las corrientes formas de comunicación de la vida cotidiana y esa reelaboración de una formación tomada de ellas, cerrada en sí, orientada hacia determinados efectos evocadores. Como es obvio, ese salto no tiene por qué ser consciente en seguida, y seguramente no lo será durante mucho tiempo, aunque esto no pueda afirmarse sino conjeturalmente, puesto que carecemos totalmente de datos acerca de aquellos comienzos. El sentimiento de una intensificación de la vida y de las reacciones a ella basta plenamente para hacer comprensibles la génesis y el desarrollo de tales formaciones mágico-miméticas.

Todo lo anterior permite ver con claridad que las líneas de partida de la mímesis mágica y la mímesis artística convergen al principio casi hasta la fusión; nuestros posteriores análisis, que atienden a los momentos constitutivos capitales, mostrarán lo intensa que es al principio esa convergencia. Pero antes de poder entrar en ese estudio más detallado es necesario precisar, por una parte, que los gérmenes de las posteriores diferencias existen ya objetivamente a ese nivel inicial y, por otra parte, que es imposible que en ese estadio lleguen a consciencia, ni siquiera incoativamente. Nos referimos, como es natural, a la cuestión de la cismundaneidad o trascendencia del objeto último como intención determinante de la mímesis. La cismundaneidad significa de un modo inmediato que la acción evocadora de lo representado se orienta

exclusivamente a la receptividad del hombre, o sea, que con el efecto evocador conseguido la formación mimética ha alcanzado totalmente su finalidad. En cambio, la trascendencia aspira con su imitación de procesos a influir en fuerzas que dominan supuestamente las constelaciones reales cuya anticipatoria reproducción es la correspondiente formación mimética. (Imitación de la guerra, la caza, etc., en la danza, para influir favorablemente en el resultado de la futura actividad). Desde el punto de vista de esa finalidad, la impresión que se produzca en los espectadores o auditores reales es cosa sólo accesoria. Pero por profundo que sea, visto objetivamente, el abismo que se abre entre esas dos finalidades últimas, el hecho es que no puede haber tenido influencia alguna en la realización práctica de los comienzos. Pues, por una parte, hemos establecido ya que a ese nivel es realmente imposible una posición estético-cismundana de esa tarea, y, por otra parte, debe estar claro que la imitación orientada al dominio de las potencias trascendentes no puede hallar de modo inmediato criterios reales de su éxito más que en la realización misma de la formación mimética, en el efecto logrado sobre la receptividad humana. Pues la cuestión de si la imitación ha conseguido, como se deseaba, influir en las fuerzas trascendentes no puede aclararse sino a posteriori, en el éxito o el fracaso efectivos de la guerra, la caza, etc., o sea, mucho después de concluirse la formación mimética. Por tanto, las consecuencias de esa estimación no podrán ser eficaces más que para las imitaciones siguientes (a lo sumo), en las que volverá a manifestarse la finalidad indicada. Así, pues, la trascendencia mágica se manifiesta prácticamente en una inmanencia inmediata que está muy cerca de lo estético. Consiguientemente, hay que tomar nota de la unidad de esas tendencias, en sí divergentes, pero sólo separables por un análisis retrospectivo (y no siempre realizable), en el seno de la práctica arcaica, como de un hecho insuprimible. Al exponer detalladamente toda la situación reconoceremos, de todos modos, algunos puntos en los cuales se expresa ya la divergencia, aunque pocas veces conscientemente.

Pero ya ahora hay que atender a una —sólo una— de estas cuestiones, a saber, al problema de ciertas tendencias extáticas, porque éstas están parcialmente en íntimo contacto con otras tendencias que, recubiertas por la capa mágica, se mueven inconscientemente en el sentido de lo estético (danza), mientras que

también parcialmente muestran ya en ese estadio orientaciones diametralmente opuestas. Estamos pensando en los ritos, los usos, etcétera, de la época mágica relacionados con la producción de un éxtasis. No podemos, naturalmente, tratar aquí el rico complejo de cuestiones aludido, y, ante todo, nos será imposible considerar por ahora toda su vinculación y su contraposición con y a la ascética. Observaremos sólo de paso que esos restos del período mágico, que a veces se sobreviven tenazmente, se ponen de vez en cuando y en ciertos respectos en una concurrencia con el conocimiento y con la ética, al modo como el éxtasis concurre con la mímesis. Esos efectos de una ascética contemplativa pueden observarse en la India, China, etc., pero no sólo en ese ámbito: también desempeñan un papel nada despreciable en la cultura europea, desde Plotino hasta Ignacio de Loyola. El motivo común a todos esos ámbitos culturales es la producción artificial de ciertos estados subjetivos en los cuales y sobre los cuales se yergue y se difunde una fe, la fe en que esos estados son capaces de poner al hombre en un contacto directo con fuerzas trascendentes inaccesibles de otro modo.

Gehlen ha dado una descripción intuitiva de esa situación: «La danza, la embriaguez, los excesos tóxicos, las automutilaciones, etcétera, son series de acciones dirigidas de afuera a adentro, y la exasperación y la hipertensión de la afectividad y la sensibilidad que se busca con ellas alcanza grados máximos porque las mismas energías inhibidoras desencadenadas refuerzan la dinámica, en vez de frenarla, con lo que se da lugar a una liberación y una descarga del hombre que éste siente como felicidad. Gracias a la danza el hombre se convierte hasta cierto punto en "espíritu puro", y se hace capaz de obrar como tal... Surgen así ámbitos de acción y técnicas que desembocan en un mundo interno exacerbado y liberado, "la vie à un degré plus intense" se hace finalidad vivenciable, y se posibilita una grandiosa inversión del centro de gravedad de la vida...».[1] Lo esencial, para nosotros, de toda esa práctica chamanística es el apartamiento de toda clase de conocimiento, incluso del registro mero del mundo externo, la artificial doma del sujeto para ponerle en un estado en el que pueda imaginarse que

1. GEHLEN, *Urmensch und Spätkultur* [Hombre primitivo y cultura tardía], *cit.*, págs. 265 s.

la embriaguez conseguida —que sin duda relaja subjetivamente para el individuo su relación con el mundo circundante y a veces hasta la anula psicológicamente— le pone en relación directa con lo que la cultura de cada caso se representa como trascendencia. Aquí y en otras renovaciones análogas de la ascética cristalizan tendencias basadas exclusivamente en las ilusiones —nacidas de los primitivos estadios evolutivos de la cultura material y espiritual— resumibles en el siguiente principio: como el sujeto, a consecuencia de su primitiva situación, no puede (objetivamente: no puede todavía) dominar teorética y prácticamente su mundo circundante mediante el reflejo de la realidad objetiva, mediante la elaboración mental y la aplicación práctica de lo conocido, el «rodeo» que supone siempre el conocimiento tiene que despreciarse, para que el sujeto pueda emprender un camino directo hacia «adentro»; y como el sujeto normal de la vida cotidiana parece muy poco adecuado para ese camino directo hacia «adentro», puesto que todos sus instintos vitales le orientan hacia «afuera», hay que eliminar violentamente sus «limitaciones» mediante medios artificiales. El origen de esas concepciones es obvio en el período mágico. Puede incluso decirse que el contraste que hemos esbozado esquemáticamente, con meros fines de interpretación, no ha sido consciente en la época. O sea: los métodos ascéticos y extáticos se utilizaron al mismo tiempo que el reflejo de la realidad, al mismo tiempo que la mímesis, y sin duda hubo entre todo eso transiciones muy flúidas. Sólo mucho más tarde, cuando las tendencias independizadoras de la ciencia y el arte se hubieron robustecido, la contraposición, existente en sí desde el principio, se harían también para-sí. La contraposición se presenta con especial agudeza cuando grandes crisis sociales empiezan a amenazar el dominio de las clases que suelen apoyarse ideológicamente en la magia y en la religión. Entonces los aspectos reaccionarios de esas tendencias aparecen con mucha más claridad que en los primitivos tiempos iniciales. A lo que hay que añadir que, mientras que en el período mágico, como hemos intentado mostrar, van formándose durante mucho tiempo elementos y hasta determinadas categorías de la ciencia y el arte, inseparablemente mezcladas con las representaciones mágicas mismas, en cambio, en el período de crisis obran las fuerzas puramente paralizadoras ya existentes en el estadio primitivo. Y cuando esas fuerzas, a consecuencia de la

complicada dialéctica de la génesis y el desarrollo de la sociedad de clases, consiguen influencia también en estadios culturales superiores, su acción tiene que producirse forzosamente en sentido reaccionario.

El éxtasis y la mímesis son, pues, contrarios excluyentes el uno del otro, aunque en la realidad del período mágico aparecen a veces simultáneamente. Su contraposición aparece con toda claridad en la danza, sobre la cual hablaremos aún con detalle: mientras que la danza mimética tiene la intención de despertar en el receptor determinados sentimientos por medio de la imitación, de modo que la acción mágica de la mímesis sobre las potencias trascendentes no desempeña ningún papel importante inmediato, la otra danza sirve para sumir las tendencias mismas, incluso las miméticas, en el éxtasis.

En su *Pysché* ha dado Erwin Rohde una clásica descripción de las danzas tracias en honor de Dyónisos: «La fiesta se celebraba en las alturas de las montañas, en noches oscuras, a la luz vacilante de antorchas y fogatas. Se ejecutaba una música ruidosa, con el ruido violento de platillos de bronce, el trueno sordo de grandes tambores de mano, y, sobre ese fondo, "el sonido que arrastra a la locura", el sonido profundo de las flautas... Excitada por esa música salvaje danza con agudos gritos la tropa de los celebrantes. Nada de cantos: la violencia de la danza no lo permitiría. Pues la danza no era el medido y movido paso con el que, por ejemplo, avanzaban los griegos de Homero en el peán. El enjambre de los entusiastas se precipita montaña abajo en corros furiosos, en torbellinos, sin freno. En su mayoría eran mujeres, que se agitaban en esas danzas de torbellino hasta el agotamiento; vestidas extrañamente... y con pieles de cabrito por encima de los vestidos y probablemente cuernos en la cabeza. Los cabellos se agitaban salvajemente, llevaban serpientes... se cogían de las manos, esgrimían puñales o tírsos, con la punta de la lanza cubierta de hiedra. Así se enfurecen hasta la extrema supresión de todos los sentimientos, y en "sacra manía" se precipitan hacia los animales escogidos como víctimas, los aferran y despedazan el botín apresado, y desgarran con los dientes la sangrienta carne, y la consumen cruda».[1] Rohde resume así el sentido de esos usos: «Los

1. ROHDE, *Psyché*, Tübingen, 1910, Band [vol.] II, págs. 9 s.

que toman parte en esas danzas se colocan en una especie de locura, manía, en una tensión monstruosa de su ser; les sobrecoge un éxtasis en el cual se muestran, a sí mismos y a los demás, "furiosos, poseídos"... Esa excitación extrema era precisamente la finalidad que se buscaba. La exacerbación violenta del sentimiento tenía como sentido religioso el que sólo mediante ese desenfreno, esa ampliación de su ser, podía el hombre sentirse en contacto y unión con seres de un orden superior, con el dios y su tropa de espíritus. El dios está invisiblemente presente entre sus entusiastas adoradores, o está por lo menos próximo, y el ruido de la fiesta sirve para que acuda definitivamente el que se acerca».[1] El propio Rohde estaba en su juventud demasiado cerca de Nietzsche como para poder considerar tales fenómenos de un modo realmente crítico. Por eso resume del modo siguiente este efecto de la danza extática en sus participantes: «Lo sobrehumano y lo inhumano se mezcla ahora en ellos»;[2] pero, en su condición de verdadero científico, Rohde no deja de observar que no se trata de ningún rasgo esencial y exclusivo de la historia griega, sino de un fenómeno generalísimo de la vida de los pueblos primitivos, a saber, la práctica de los curanderos, los chamanes, etc., la cual se mantiene históricamente durante mucho más tiempo en otros lugares (derviches, por ejemplo).[3] No tenemos por qué ocuparnos aquí detalladamente de los presupuestos y las consecuencias culturales de tales tendencias. Nos bastará con dejar en claro la contraposición excluyente entre esos fenómenos y los procesos miméticos. En otro contexto hablaremos de las consecuencias estéticas que ha inferido Nietzsche de esos hechos en la versión acrítica, mitologizada y modernizada de los mismos.

Si, después de ese excurso necesario, intentamos considerar con más atención las determinaciones principales que surgen aquí en el reflejo, en su trasposición a formaciones y procesos de naturaleza mimética, se nos presenta como momento más primitivo y más general el de su separación respecto de la continuidad normal de la vida cotidiana. Por más que hechos sueltos de la vida puedan interrumpir abruptamente el curso normal de ésta, sus raíces y sus consecuencias siguen perteneciendo objetivamente a

1. *Ibid.*, págs. 11 s.
2. *Ibid.*, págs. 14 s.
3. *Ibid.*, págs. 24 ss.

ese flujo mismo, y por eso se viven subjetivamente como elementos, como momentos de la vida unitaria e indivisible del hombre, individual y socialmente. En cambio, las formaciones miméticas de la magia —y en este hecho se manifiesta en ellas un rasgo esencial importante de todo arte posterior— no son partes de la totalidad de la vida, sino reflejos de alguna de sus partes, pero redondeados para formar una totalidad y delimitarse del resto de la vida. De ello se sigue que los hombres, para percibir esos reflejos, tienen que salirse en cierta medida de la continuidad normal de la vida; esta sucesión de refiguraciones de la vida es esencialmente cosa distinta de una normal continuación del momento vital con el que se conecta temporalmente. Y, de modo semejante, con la conclusión de una de esas formaciones se termina aquella separación de la vida: el hombre vuelve a su existencia normal. En cambio, el éxtasis y la ascética quieren arrancar totalmente al hombre de su vida normal; la realidad trascendente que pretenden imponer tiene que significar una rotura absoluta con la vida normal. Por eso un tal comportamiento no se interesa en absoluto por la objetivación, la evocación, la receptividad, mientras que la conducta mimética se orienta precisamente a esas tres cosas.

Esa contraposición, muy sencilla en sí misma y siempre fácil de registrar, requiere empero una concreción ulterior con objeto de que no pierda su verdad a causa de una exageración metafísica, de una exacerbación. El alejamiento de la vida normal y la vuelta a ella tienen que entenderse como relativos, y precisamente con un determinado modo de relatividad: por la forma, no por el contenido. Mas ¿qué significa eso? Ante todo, que el aislamiento de la formación en cuestión respecto de la vida cotidiana no significa en modo alguno una ruptura radical con los contenidos de ésta; al contrario: precisamente esos contenidos (una parte de ellos) reciben en ese reflejo una nueva forma específica. Y a esa situación objetiva corresponde subjetivamente el que ni los creadores de la formación —los actores— ni los receptores de esas formaciones abandonen la totalidad de los contenidos de la vida —cosa que, naturalmente, no podrían hacer ni aunque lo quisieran—, sino que sólo alteren durante un determinado lapso temporal y formalmente su actitud respecto de dichos contenidos: su atención se orienta provisionalmente no a la vida misma, sino sólo al reflejo de ella, que se les ofrece o se les ha ofrecido de esa forma.

Y al concluirse esa suspensión temporal de la relación directa con la vida misma, los hombres vuelven necesariamente a ésta, con lo cual, naturalmente, las experiencias y las vivencias que les ha dado aquel reflejo se insertan de algún modo en la totalidad de sus experiencias y vivencias. Por eso aquella suspensión puede considerarse justificadamente como un hecho que afecta a la forma, puesto que la formación mimética, tanto objetiva cuanto subjetivamente, no realiza sino por su específica forma la separación temporal respecto de la realidad normal, y sólo por su forma específica produce el efecto deseado de contenidos vitales reflejos, los cuales, como contenidos, nacen de la vida y vuelven a ella. El éxtasis, en cambio, es una ruptura radical con la continuidad de la vida cotidiana.

Ya de ese hecho se sigue mucha cosa importante para las notas esenciales de esas formaciones miméticas. Hemos indicado repetidamente que la peculiaridad de esas formas se concentra en torno a su capacidad de evocar pensamientos, sentimientos, etcétera. También hemos mostrado ya que con todo eso no se produce *ninguna alteridad rígida y metafísica respecto de la vida*, sino sólo una mutación en novedad cualitativa experimentada por modos de manifestación que también conoce la vida cotidiana y de los que ésta no puede prescindir.

Hay que acentuar igual y simultáneamente los dos aspectos de esta relación de la formación mimética con la vida cotidiana. Pues, por una parte, sería inimaginable cualquier evocación por mímesis si la práctica de la vida no hubiera fijado para determinados contenidos, palabras, gestos, etc., determinados efectos desencadenadores de emociones. Esos efectos experimentan naturalmente una exacerbación formal, y con ella, también, novedades cualitativas; pero la vinculación con la vida, la procedencia vital de los contenidos, es cosa inevitable si es que ha de ser posible un efecto evocador espontáneo. Puede, sin duda, ocurrir que algunos de tales elementos no estuvieran presentes en la vida sino incoativamente, y que sólo por su acentuación mimética cobren un papel activo, una significación extensiva e intensiva. Hay que subrayar con toda energía esa interacción a propósito de dichos efectos de las formaciones miméticas. Pero, por otra parte y al mismo tiempo, hay que tener también en cuenta lo cualitativamente nuevo. Ya hemos aludido al momento de aislamiento relativo del flujo de la vida

cotidiana, y también al hecho de que esa situación tiene una esencia formal. Pero esa afirmación no excluye, para una consideración dialéctica, el carácter contentivo de las transformaciones ocurridas en la formación mimética misma y en sus efectos deseados y conseguidos. Al contrario. Hegel ha descrito correctamente del siguiente modo la relación entre la forma y el contenido que aquí nos interesa: «*En sí* se encuentra aquí la relación absoluta del contenido y la forma, a saber, la mutación de lo uno en lo otro, de tal modo que *el contenido* no es sino la *mutación de la forma* en contenido, y la *forma* nada sino la *mutación* del contenido en forma».[1] Esa mutación puede observarse ya en los estadios más primitivos. Pues la afirmación de Aristóteles —tan importante para el arte ya sustantivado—, según la cual lo que en la vida suscita sentimiento de desagrado puede producir en la conformación artística un placer,[2] es un momento insuprimible ya en las más primitivas formaciones mágico-miméticas. Piénsese, por ejemplo, en una danza guerrera. Los gestos amenazadores, especialmente los de un hombre armado, son naturalmente en la vida causa de temor o, por lo menos, de que uno se ponga a la defensiva. En cambio, en la danza esos gestos suscitan satisfacción, placer y autoconsciencia, porque en ella y por ella —y tanto más cuanto más terrorífica— se evoca en el espectador el sentimiento siguiente: estos guerreros no pueden ser vencidos, por tanto, derrotarán a nuestros enemigos. Análoga es la situación por lo que hace a diversos contenidos desencadenadores de emociones en la vida misma y en su representación mimética. La mímesis, pues, al aislar al espectador o auditor del flujo de la vida cotidiana, no es ninguna forma «neutral» que se limite a contener los contenidos, sino que muta dialécticamente en elemento contenido, alterando de un modo relativo, pero cualitativo, el carácter inicial de los contenidos.

Este efecto de la separación formal respecto de la cotidianidad tiene aún otra propiedad subyacente de importancia decisiva para el carácter estético —por de pronto inconsciente— de las formaciones miméticas. Nos referimos a su carácter espacio-temporal ce-

1. HEGEL, *Enzyklopädie*, § 133. La prioridad del contenido en esa interacción nos ocupará aún muchas veces cuando contemos con contextos más complicados. Lo que aquí interesa ante todo es la recíproca mutación de ambas instancias.

2. ARISTÓTELES, *Poética*, cap. IV.

rrado y, por tanto, necesariamente concentrado, ordenador de los elementos desde un punto de vista unitario. Dicho brevemente: la trasformación de los datos de la vida en una acción, por primitiva que sea, en una fábula. G. Thomson[1] ofrece una descripción muy bien resumida de cómo las danzas, los cantos, etc., de la más remota primitividad, al decaer económicamente los clanes originarios, se han desarrollado hasta convertirse en representaciones de mitos, fijaciones de éstos, pero también por otro lado en desarrollo y secularización de los mismos. No es cosa de adentrarnos aquí en los detalles de esa evolución. Lo importante para nosotros es ante todo el que incluso las formaciones miméticas más primitivas hayan representado hechos determinados; por fuerza tiene que ser así, porque la finalidad mágica, la voluntad de influir en las potencias de las cuales, según la fe de la época, dependía el éxito o el fracaso de aquellas acciones, no podían realizarse sino de ese modo de acuerdo con el mundo de las representaciones mágicas. Pero ya por meras consideraciones prácticas era forzoso que los hechos en cuestión, que en la realidad tal vez se desarrollaran en lugares distintos, en el marco de un espacio acaso muy grande y a veces durante días, y hasta semanas y meses, se concentraran en un solo lugar y en un tiempo relativamente corto. Este principio de concentración —que es también él una categoría formal, como lo es la anteriormente vista, la separación o el aislamiento respecto del flujo de la vida cotidiana, y una categoría que, como ésta, tiene que mutar inmediatamente en elementos de contenido— se orienta por fuerza y ante todo al decurso de los hechos que se reflejan. O sea: en todo caso se acentuará lo esencial del mundo apariencial con intensidad mayor que la posible en el decurso inmediato de los acontecimientos en la vida cotidiana. Por eso la dialéctica de la apariencia y la esencia aparece más clara y formada, aunque conservando la forma propia de la vida cotidiana, la inclusión inmanente de la esencia en la apariencia, a diferencia de la separación metodológica y la posterior reunión de ambas en el pensamiento científico ya de los niveles más primitivos. El sentido de esa concentración es pues ofrecer todos los momentos importantes de un modo abreviado, comprimido, que subraya enérgicamente la esencia, con objeto de alcanzar el objetivo mágico.

1. THOMSON, *op. cit.*, págs. 15 y 103.

Pero en este caso concentración significa precisamente lo que en el arte posterior y sustantivo aparece como fábula. Aristóteles [1] determina la fábula como una composición artística acertada de los acontecimientos. La fábula es, incluso en su forma más primitiva, más que una mera sucesión: precisamente la finalidad mágica aspira a una ordenación teleológica de las partes en el sentido de una finalidad determinada y representada por lo cual ocurre no sólo que, dentro de ciertos límites, la sucesión muta en génesis, en vinculación causal (aunque la causalidad sea fantasmagórica), sino también que determinadas exacerbaciones, pausas, retrocesos, etc., se ordenan unos con otros y encajan en el sentido de la finalidad y se desarrollan unos de otros. Una categoría como la de fábula, tan central luego para una literatura posterior, surge así con necesidad temática de las finalidades mágicas de las formaciones miméticas más primitivas.[2]

Como es natural, esa fábula difiere aún enormemente de las posteriores acciones artísticas. Ante todo es mucho más laxa que éstas, y la pretensión a presentar una sucesión causal constrictiva es aún sumamente modesta. (La danza sigue manteniéndose incluso mucho más tarde —desde este punto de vista— a un nivel relativamente primitivo, aunque en todos los demás aspectos haya rebasado ya con mucho los comienzos). Pero aún mucho más importante es otro momento que resulta también de esa misma constelación: el de la representación humana, el de la conformación de caracteres. También en este punto es muy instructivo lanzar una mirada retrospectiva a los comienzos, desde una atalaya posterior, especialmente cuando en formaciones maduras se conservan restos de antiguas tradiciones, aunque no sea en el sentido de un historicismo consciente. Muchas veces ha llamado la atención el categórico modo como Aristóteles afirma la prioridad de la acción sobre los caracteres en el drama: «Pues la tragedia es la presentación imitativa no de personas, sino de acciones, de la vida en la felicidad y la desgracia».[3] Y en las frases que siguen a ésa Aristóteles subraya aún con mayor energía el primado de la acción en la

1. ARISTÓTELES, *Poética*, cap. VI.
2. Más tarde veremos hasta qué punto el hecho de reflejo subyacente a la fábula, generalizado y modificado oportunamente, desempeña un papel importante también en otras artes.
3. ARISTÓTELES, *Poética*, cap. VI.

vida. Se sigue inmediatamente de eso —prácticamente y teoréticamente para la evolución posterior— que en el drama es la acción la que determina los caracteres, y no a la inversa, y la que los expresa. Pero si leemos esas consideraciones de Aristóteles no atendiendo a la posterior evolución, sino retrospectivamente, atendiendo al desarrollo del arte, sus palabras nos enseñan que todas las formaciones miméticas a partir de las cuales se ha desarrollado paulatinamente el drama han operado necesariamente con acciones sin caracteres (en nuestro sentido moderno), que el dibujo o la construcción de los caracteres es, como tarea del arte, un producto relativamente tardío de su despliegue, el cual tuvo que superar para ello obstáculos considerables. Esto concuerda plenamente con la tradición según la cual la tragedia ha nacido de los coros ditirámbicos, y sus partes yámbicas, que son propiamente las que configuran caracteres dramáticos, han nacido después de los coros y arrancando de éstos.

Pero detrás de todos esos hechos aparece algo socialmente importante: en primer lugar, que el sustrato social de la representación de seres humanos, el hecho vital cuyo reflejo es el dibujo de caracteres, no estaba presente en los estadios primitivos, o, por mejor decir, se encontraba aún en una situación en la cual no podía prestarse atención a su reproducción mimética. Como es natural, ya los hombres de una tal sociedad eran individualmente diversos unos de otros; eran más o menos hábiles, firmes, valientes, sinceros o falsos, etc.; pero esas propiedades no se consideraban sino en la medida en que fueran útiles o dañinas para la sociedad. El modo como esas cualidades se compusieran en el tráfico «privado» entre los hombres —de acuerdo con las preocupaciones de nuestra sensibilidad, que no es la de aquel período— no ha representado evidentemente en la época ningún interés público. El tráfico «privado» de los hombres podía, pues, representarse en sus efectos sin que se sintiera como necesidad general su «derivación» psicológico-moral, la característica individual de la figura. La necesidad de caracterización individual —tanto en la vida cuanto en su reflejo— no aparece sino con los conflictos nacidos de las relaciones entre los individuos y la sociedad, o sea, en un período posterior, subsiguiente a la disolución del comunismo primitivo. Y el desarrollo del drama griego muestra lo lentamente que incluso esas colisiones han suscitado un interés por la caracterización in-

dividual. En todo caso resulta —como complemento de lo indicado— que la colisión es una categoría fundamental del reflejo literario de la realidad, que ella lleva a cabo la separación propiamente dicha de la literatura respecto de su unidad originaria con la danza, el canto, etc.; y, por otra parte, que incluso una categoría así, tan básica, no se encuentra al principio, sino que es producto de una evolución social relativamente progresada. Esto confirma la corrección de nuestra exposición anterior sobre el mito del carácter «innato» de la actitud estética respecto de la realidad en un caso concreto. La elaboración precisa de los problemas concretos que aquí surgen es tarea de la parte histórico-materialista de la estética.

En segundo lugar, puede seguirse en este contexto el origen de otra categoría fundamental de la estética: la categoría de lo típico. Aquella concentración de los hechos de la vida en el reflejo que, como hemos visto, es ya inseparable de la mímesis puramente mágica, no puede ser eficaz más que si los acontecimientos y las reacciones se seleccionan y agrupan de acuerdo con los momentos de la vida que los hombres son capaces de percibir inmediatamente como reproducciones de las correspondientes partes de su existencia. En esas necesidades, en las cuales aparece mágicamente recubierto el posterior y consciente «tua res agitur», se contiene ya un conato de movimiento hacia la tipicidad. Cierto que, como hemos podido ver a propósito de la acción, el conato carece aún de la interna y fecunda contradictoriedad que nace de la unidad, contradictoriamente orgánica, de lo típico y lo individual en los caracteres. Por eso tiene que faltar en ese estadio inicial el ámbito de juego para el movimiento de las contradicciones dentro de lo típico, desde lo medio hasta lo excéntrico, nacidas de la unidad artística —condicionada por esa contrariedad— en el seno de los contradictorios fenómenos típicos de la vida, la cual suscita tan diversas formas de problemática en el arte ya desarrollado y sustantivo. En la típica primitiva no aparece más que el lado social de la posterior unidad de las contradicciones, y ello precisamente, de acuerdo con nuestra anterior exposición, más como lo típico de situaciones y hechos que como lo típico de caracteres. Como es natural, también éstos tienen que poseer un mínimo de individualizabilidad; ya las cualidades personales de los que danzan, etc., satisfacen ese requisito. Pero ese mínimo se disuelve sin dejar resto

en el carácter social de lo típico. El fundamento de esta situación es, naturalmente, la situación social indicada. Esa situación encuentra en las formas de reflejo entonces posibles una expresión adecuada. Pues también desde el punto de vista de la posterior evolución artística resulta evidente que la danza y los gestos emparentados con ella, los versos cantados, la música, etc., no pueden ni mucho menos individualizar tanto como la palabra pura y simplemente dicha, ni tienen por qué hacerlo. No es casual que la palabra simplemente hablada sea, en el terreno del arte, un producto muy posterior de la evolución, ni tampoco lo es el que la danza— en la línea básica de su desarrollo —se aferre a ese estadio de la tipificación y se constituya en él como género artístico sustantivo.

Pero ya esa peculiaridad de la típica primitiva, nacida con necesidad espontánea de la práctica mágica, contiene gérmenes de divergencia entre la magia y el arte. Originariamente las dos necesidades coinciden probablemente del todo. La divergencia de las dos tendencias no puede empezar hasta que la evolución social produce colisiones entre el individuo y la totalidad, lo cual, naturalmente, no puede manifestarse como fenómeno típico sino con la descomposición del comunismo primitivo y el nacimiento de las primeras diferenciaciones en clases. Sin duda algunos momentos objetivos de la tendencia a la divergencia aparecen pronto. Pues por estables y —aparentemente— inmutables que puedan ser las sociedades primitivas, el incremento de las fuerzas productivas, aunque sea muy lento, introduce momentos nuevos en la vida, en las relaciones entre los hombres, en su actitud respecto de la naturaleza. Esos momentos nuevos se expresan insertándose espontáneamente en los contenidos de expresión mágica, aunque no sea más que a través de una reinterpretación de determinados viejos mitos, reinterpretación que es a veces completamente espontánea e inconsciente. Y como es propio de la esencia de la forma estética el ser forma de un determinado contenido, y como en el intencional efecto evocador de las formaciones mágico-miméticas está implícitamente contenida esa peculiaridad de lo estético —sin duda de un modo espontáneo e inconsciente—, se producen necesariamente movimientos en el sentido de la recepción contentiva y formal de lo nuevo. Pero la magia es siempre y rígidamente ceremonial. Desde el punto de vista mágico las formaciones miméticas

son siempre hechizo, rito. La tendencia a fijar ritualmente las notas sonoras, las palabras, los gestos se sigue inevitablemente del ciclo de las representaciones mágicas, en el cual los resultados objetivos que deben alcanzarse por el rito, el dominio o la influenciación de las potencias trascendentes, están vinculados a determinadas palabras, a determinados gestos, etc., puestos todos en una determinada serie. Más tarde hablaremos de la lucha así originada entre la magia y el arte. Aquí nos limitaremos a indicar que la orientación mágica tiende a dejar cristalizar lo primitivamente típico en convencional, en tradición rígidamente fijada. Y a este propósito se desprende ya de lo que hemos dicho que la rígida vinculación, lo ritual y ceremonial de las intenciones mágicas (y religiosas) se siguen de su propia vinculación a una trascendencia. Inmediatamente y al principio coinciden las dos finalidades mágicas, la influenciación de las potencias trascendentes y el efecto evocador inmediato sobre la receptividad de los hombres. Sólo más tarde, en los descritos casos conflictivos nacidos por la penetración de nuevos contenidos, a consecuencia de éstos, aparecen tendencias a la separación de los dos momentos: la intención evocadora es por naturaleza, ya a causa de la espontaneidad del efecto, dispuesta a aceptar lo nuevo, formal o de contenido, mientras que la intención orientada a la trascendencia impone la conservación más intacta posible de los contenidos y formas tradicionalmente santificados del reflejo y la representación, pues el efecto sobre las potencias trascendentes está vinculado a determinados contenidos y, sobre todo, a determinadas formas de reflejo y representación de la vida. La cristalización en convencionalidad tiene aquí sus raíces, no en alguna supuesta «voluntad de arte» que, como tal, no puede existir siquiera y que con toda probabilidad ha nacido precisamente de esa escisión, de la descomposición dialéctica de la unidad originaria, que era también en sí originariamente contradictoria. Las cuestiones de si y cuándo surgen con eso, junto a las formaciones miméticas rituales-convencionales otras folklóricas, en las que se exprese ya una alegría cismundana por la reproducción de la realidad de los hombres para el hombre, la de si y cuándo el arte se configura como forma sustantiva de la vida social, la de si y cuándo se produce un compromiso entre la evocación y la convención, etc., son problemas a los que no puede darse respuesta satisfactoria sino por investigaciones concretas dirigidas

por una estética histórico-materialista. Para nuestros presentes fines basta con mostrar abstractamente la divergencia que aquí aparece, con objeto de concebirla como etapa, como momento de la génesis filosófica del arte.

Mas para no deducir unilateralmente esa génesis, a partir de una sola contradicción, sino proceder en el sentido de la multiplicidad del objeto, tenemos que retroceder otra vez al estadio anterior a la aparición de la divergencia y someter el momento de la evocación a un análisis más minucioso que el realizado. El primer problema que tenemos que considerar es la conexión dialéctica de la evocación con lo mimético. El punto de partida es sin duda la imitación como forma más primitiva, como expresión más originaria de hechos elementales en el tráfico del hombre con la realidad. Y ello tanto en sentido subjetivo cuanto en sentido objetivo. Objetivamente porque el reflejo de los procesos de la realidad es imprescindible para la conservación de la vida. Subjetivamente —y en esto se manifiesta claramente por vez primera la forma de imitación primitiva— porque la copia de formas de reacción, «asimiladas» y bien probadas, a la realidad objetiva desarrolla, fija y a veces incluso intensifica las capacidades del ser vivo en la lucha por la existencia. Por eso la forma más primitiva de aprovechamiento de lo reflejado tiene que presentarse ya en la vida animal; ello ocurre principalmente, como ya hemos recordado, en los juegos de los jóvenes animales. Aquí, en esos juegos, es posible incluso identificar en germen determinados momentos de distanciación que más tarde se hacen decisivos en la mímesis del hombre posterior. Y no se trata tanto de los visibles sentimientos placenteros que despierta el juego —aunque también en ellos haya indicios de la vinculación de la imitación con la evocación de sentimientos de placer—, pues éstos nacen visiblemente de una inmediata satisfacción por la habilidad adquirida y son por tanto inseparables del acto del juego. (El grado de cercanía del juego a la vida se manifiesta también en muchos jugadores, los cuales, al perder, y aunque no se trate de pérdidas materiales, pueden sufrir accesos de cólera o deprimirse como si se tratara de acontecimientos reales de la vida cotidiana; cuando se dice que para jugar correctamente, para saber perder sin dolor, etc., hace falta una cierta cultura, se está teniendo adecuadamente presente ese aspecto del juego, insuficientemente distanciado de la vida). Más importante es la distancia en

la imitación lúdica misma; cuando unos perros jugando se limitan, por ejemplo, a señalar los mordiscos sin morder realmente, etc., se manifiesta en su comportamiento una cierta delimitación —instintiva— entre la realidad imitada y la imitación reflejada y con ello, al mismo tiempo, la evocación así conseguida de determinados sentimientos.

Pero en el mundo de los hombres la imitación rebasa esa inmediatez. Es verdad que frecuentemente hay imitación directa incluso en niveles humanos ya altos; pero incluso esa imitación directa apunta más allá de su inmediatez, hacia una cierta generalización que, de todos modos, se queda en lo sensible. La ejercitación lúdica se convierte así en subproducto, o, por mejor decir, en presupuesto por una parte por ejemplo, al no tomar parte en la danza guerrera sino los que ya dominan mejor los movimientos correspondientes— mientras, por otra parte, la relación a la realidad futura en la cual el juego pasa a la seriedad de la vida deja de ser instintiva e indeterminada para referirse a un acontecimiento futuro muy determinado, por ejemplo, a una determinada e inminente acción guerrera. Pero esta concreción contiene una generalización más alta que la mera referencialidad instintiva e indeterminada a la vida en general. Sin duda hay generalización ya a niveles muy bajos: es el sentimiento fijado de una analogía. Y el que la analogía sea simplemente emocional o se puedan ya poner en relación dos objetos (hechos) partiendo de una cierta conceptualidad, sobre la base de la mayor o menor semejanza inmediata y externa de aquéllos —pues la danza guerrera, por seguir con el ejemplo, es un reflejo una imitación de la batalla real— no altera en nada la inseguridad y la falta de fundamentación de la conclusión analógica: la idea de que la victoria conseguida en el reflejo mimético acarreará la victoria real.

Esa estructura se manifiesta en toda la teoría y la práctica mágicas de la imitación. Frazer ha dado una excelente y plástica descripción de esto: «Confundido por su ignorancia de las verdaderas causas de los fenómenos, el hombre primitivo cree que le basta con imitar las grandes manifestaciones de la naturaleza de las que depende su vida para provocarlas él, y que en seguida, por una secreta simpatía o por una influenciación mística, el pequeño teatro que monta en las sombras del bosque, en la garganta de los montes, en la pradera desierta o en la costa azotada por las tem-

pestades será recogida y repetida por actores más poderosos en una gran escena. Se imagina que vistiéndose de hojas y flores ayudará a la seca tierra a vestirse de verdura, y cree que con su juego de la muerte y el entierro del invierno desterrará realmente la triste estación y allanará el camino para el ligero paso de la incipiente primavera».[1] Es fácil mostrar, como lo hace Frazer, que ese discurrir por analogía no tiene materialmente el menor fundamento. Pero más importante es para nosotros aquí saber qué momentos categoriales de la concepción del mundo están detrás de esos hechos, y qué perspectivas tiene su capacidad evolutiva, especialmente en el sentido de lo estético. Para estudiar este problema tenemos que recordar lo antes dicho acerca de la analogía y la indiferencia analógica, pues no hará falta mostrar que tales generalizaciones de las imitaciones inmediatas se basan en analogías. Como ya indicamos, Hegel ha visto en el punto medio que unifica la inferencia analógica una unidad inmediata de lo general y lo singular, y en ese hecho funda, acertadamente, el problemático aspecto que presenta la analogía contemplada desde el punto de vista de la lógica y el método científico. Pero la cuestión cambia completamente de naturaleza si contemplamos el uso de la analogía en la práctica mágica desde el punto de vista de la génesis de lo estético dentro de la cobertura mágica. En tal caso esa estructura inferencial, versión abstracta y abreviada de lo realmente dado en sus reflejos generalizados, de lo que realmente ocurre en ellos, tiene claramente dos caras. Por una parte, la ordenación mental, la satisfacción de los contenidos en la práctica mágica, en la cual tiene sin duda que manifestarse la problemática lógica, pero, a consecuencia del bajo nivel del ser y de la consciencia sociales, tan lentamente que apenas puede tener una influencia perceptible en el funcionamiento efectivo de tales imitaciones mágicas. Por otra parte, se encuentra la imitación misma, inmediatamente en su concreción sensible-dinámica, como la imitación de tal o cual hecho, proceso, etc., concreto, los cuales, sin embargo, en su totalidad, significan otra cosa superior y más general, o aluden por lo menos a ella. Y lo hacen de tal modo que la significación de la alusión no aparece necesariamente como generalización abstracta, sino que más bien es el hecho o proceso sensible-concreto como tal el que tiene que contener la significación. Es claro que, si entendemos,

1. FRAZER, *op. cit.*, pág. 467.

con Lenin, que las formas de inferencia contienen un reflejo de las determinaciones más generales y reales, de hechos y situaciones concretos que se repiten, en este caso se refleja de modo inmediato-sensible lo mismo que constituye la esencia lógica de la inferencia por analogía: precisamente la unidad inmediata de la generalidad y la singularidad. Esta identidad última del contenido determina el que también sean las mismas las categorías formadoras de aquella unidad. La divergencia decisiva se introduce por el hecho de que las categorías, sus relaciones recíprocas y en el contenido conformado reciben nuevas funciones y, con ellas, nuevas relaciones estructurales.

Si reflexionamos sobre esa novedad advertimos que dicha unidad inmediata de lo general y lo singular no puede realizarse en este caso más que por la intención evocadora de la mímesis, la cual se sigue de la esencia de la vinculación forma-contenido. Pues en el sentido estricto de inmediatez, lo único dado inmediatamente es también en este caso lo singular. El que en su reproducción mimética lo general aparezca también co-experimentado —como en los ejemplos de Frazer sobre la conexión del cambio de las estaciones con tales representaciones imitativas de procesos humanos— es en parte consecuencia de la concepción mágica del mundo y de su mágica revelación, y en parte también, precisamente en vivencia inmediata, consecuencia del efecto evocador de las formas miméticas. Los dos aspectos, como es natural, no pueden separarse tajantemente más que por el análisis intelectual; en la vivencia inmediata cada momento se funde con el otro, ambos se refuerzan recíprocamente en esa unificación vivida.

Pero el análisis no puede detenerse con la observación de esta unificación inmediata. El hecho estructural —el que se trate de la unidad inmediata de lo general con lo singular— tiene consecuencias extraordinariamente importantes para el destino histórico de la mímesis. Ante todo, nos encontramos frente a una estructura mimética muy importante para el ulterior destino del arte: la alegoría. Para determinar conceptualmente ésta algo más finamente debemos recordar precisamente esa unidad de la identidad y la diversidad. El que lo singular tenga que ser aquí inmediatamente idéntico con lo general le da un acento nuevo respecto de su corriente forma de manifestación: lo singular, sin perder su singularidad como tal, cobra una importante carga significativa. Ya en la

realidad cotidiana hay necesariamente una tendencia en ese sentido. Pues sin esa tendencia, aquella realidad cotidiana, en cuanto vivenciada, sería un caos inconexo y pulverizado. Sólo con medios lógico-formales es posible vincular esas singularidades mediante relaciones puramente intelectuales y hacerlas así comprensibles. Si ya en la cotidianidad la relación no coloreara de algún modo los objetos mismos que correlata, no sería posible ningún saber inmediato, ningún pensamiento como el cotidiano. (Aquí no podemos discutir la problematicidad de ese hecho.) Tampoco sería posible un efecto evocador de las formaciones miméticas si no se pudiera contar con esa disposición a la apercepción de la singularidad significativamente cargada. El aumento cuantitativo producido miméticamente produce empero también aquí una nueva cualidad: una concreción mucho mayor de la significación que lleva inmediatamente consigo la singularidad en cuanto singularidad y, al mismo tiempo, una generalización ulterior, más ramificada, una vinculación inmediata al menos con una importante potencia de la vida. Sólo una singularidad tan intensamente cargada de significación puede vivirse o pensarse como inmediatamente idéntica con la generalidad.

Pero esa coincidencia de los dos momentos no debe ocultar su diferencia, su separación en el seno de la unidad inmediata, pues en realidad los dos no son lo mismo; lo que ocurre es que su convergencia y su divergencia poseen un alto grado de simultaneidad. Pues lo singular, por cargado que esté de significación, no es en sí lo general en su conceptualidad determinada, en su verdadero lugar; y por mucho que lo general se concrete en sensible, no puede descender inmediatamente al simple «hic et nunc» de lo singular. Este agitado movimiento pendular entre la identidad de momentos heterogéneos y su parentesco precisamente en el acto del alejamiento aporta su viva motilidad al efecto evocador de dichos reflejos alegórico-miméticos de la realidad. Goethe ha percibido muy claramente ese rasgo esencial de la alegoría: «La alegoría transforma el fenómeno en concepto, el concepto en imagen, pero de tal modo que el concepto se mantenga y posea siempre limitado y completo en la imagen, y que se le pueda contemplar como tal concepto».[1]

1. GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, *op. cit.*, Bd. [vol.] XXXV, págs. 325 s.

Pero eso se refiere a una situación socio-cultural en la cual resulten igualmente vivenciables la forma apariencial mimética de la alegoría y el objeto trascendente de ésta, una situación en la cual el movimiento antes descrito obre realmente como unidad inmediata de lo general y lo singular. Pero ya en eso va implícito el principio disolvente que es esencial a la alegoría. Al decir que la alegoría es seca y fría, Hegel[1] expresa su polo de acción negativa tan categóricamente como Goethe ha descrito el de su acción positiva. La negatividad en cuestión obedece a una necesidad histórica en cuanto el desarrollo de la sociedad, su transformación, arrebata a la generalidad contenida en la «inferencia» mimética su carácter inmediato evocativo, y disipa totalmente esa generalidad misma o al menos, si es que sigue siendo conocida, la atenúa hasta la mera conceptualidad. La singularidad significativa, desprovista ya de aquella vinculación, puede a veces seguir siendo evocadora en alguna medida, pero le faltará definitivamente la consumación que la coronaba, redondeaba y perfeccionaba; ahora ya queda, por así decirlo, en el vacío; al hacerse incomprensible su generalidad trascendente, la única trascendencia que la complementa es ahora la trascendencia real, o sea, la nada. Como es natural, ese proceso tiene desarrollos diferentes en las diversas formaciones miméticas. El observador posterior no nota prácticamente nada de esa pérdida de sentido en la ornamentística, la cual, empero, es, como hemos visto, también refigurativa, y sin duda abstractamente alegórica en la mayoría de los casos de acuerdo con su intención primitiva. Cuando se trata de formaciones auténticamente miméticas hay una amplia escala de transiciones entre la vaciedad plena y la perduración casi imperturbada de la eficacia inicial. (En el último capítulo se tratarán los problemas estéticos de la alegoría.)

No es de este lugar el estudio de la naturaleza y los concretos fundamentos de la variedad aludida: son un problema de la parte histórico-materialista de la estética. Aquí nos limitaremos a aludir abstractamente a un momento en el cual se manifiesta filosóficamente un paso más hacia la génesis de lo estético. Este paso rebasa tanto la mera singularidad cuanto la abstracta generalidad y hasta la unidad inmediata de ambas. Y consigue que la singularidad no se limite ya a recibir externamente una carga de significación, sino

1. HEGEL, *Ästhetik* [Estética], *Werke* [Obras], *cit.*, X, I, págs. 513 s.

que se llene de ella, y que la generalidad deje de ser un objeto trascendente intencional de la singularidad y pase a penetrarla por todos sus poros, a introducirse en todos sus átomos, de tal modo que la mera unidad inmediata de lo general y lo singular dé de sí la unidad real orgánica de ambos, una nueva categoría, a saber, la particularidad. Una vez consumado ese proceso queda constituido lo estético como principio real sustantivo del desarrollo de la humanidad. El problema, sin embargo, no puede presentarse aún sino como perspectiva, pues todavía estamos intentando descubrir filosóficamente las vías de la génesis. El análisis y la concreción de ese problema pertenecen a un ulterior estudio de nuestras consideraciones. Pero había que presentarlo al menos como perspectiva en el horizonte para hacer visible cómo las categorías y los modos de comportamiento que preparan lo estético nacen de determinados momentos de la práctica mágica; sólo la visión clara del punto de llegada puede iluminar las oscuridades del punto de partida. Pues sólo al final puede quedar claro cómo la vinculación inseparable de lo evocativo y lo mimético produce una nueva especie de consideración del cosmos en el reflejo, consideración distinta de la científica, pero de igual dignidad: ambas reflejan la misma realidad; por tanto, sus contenidos y las categorías que les dan forma tienen que poseer en última instancia identidad. Pero la nueva objetividad, referida, como forma de reflejo evocadora, al hombre entero, produce una reelaboración original, una reagrupación de esas categorías, ayuda a descubrir contenidos ocultos (ignorados incluso por la ciencia) y hace irradiar una luz nueva a los ya conocidos.

Tras habernos anticipado ahora considerablemente con objeto de poder describir de un modo adecuado determinadas conexiones entre la vida cotidiana y la génesis del arte, volvemos de nuevo a los problemas de la primera. Hemos podido ver ya en varias ocasiones que la evocación es un factor importante en la vida cotidiana de los hombres. Hay una multiplicidad inabarcable de relaciones sociales humanas —y de relaciones individuales dentro de ese ámbito— en las cuales la evocación desempeña un papel imprescindible y decisivo. Y ello no sólo en el sentido de que fenómenos naturales, casos de la vida social e individual producen espontáneamente, sin intención, efectos evocadores, sino también en otro: en el de la utilización consciente de la evocación para alcanzar

determinados fines. Nos limitaremos a aludir a los intentos —seguramente muy tempranos— de conquistar a otros hombres para determinados fines, manifestación vital de la que luego han nacido el discurso forense, el arte de la retórica, etc.; es un hecho elemental de la vida que la voluntad recíproca de influirse no puede limitarse a una pura argumentación intelectual, sino que más bien el curso normal de la operación de convicción en una combinación oscilante de momentos argumentativos y evocadores. En ambos se presentan sin duda aplicaciones de la mímesis con mayor o menor frecuencia, ante todo para intensificar los efectos de evocación.

La estrecha vinculación de lo evocador y lo mimético en el tráfico cotidiano de los hombres tiene como fundamento el desarrollo de los sentidos del que hemos hablado ya a propósito de la influencia del trabajo en la concepción del mundo. Aludiremos sólo a dos factores de importancia decisiva. En primer lugar, la fantasía del movimiento. Su desarrollo hace que los hombres sean más hábiles en sus operaciones cotidianas necesarias, y les capacita además para anticipar, con sólo, por ejemplo, la incoación de un gesto, el posterior decurso del movimiento —en esto consiste esa fantasía—, aparte de que la imitación de un hecho de movimiento puede reproducir evocadoramente el movimiento mismo en la fantasía del espectador. Lo mismo puede decirse, naturalmente, respecto de ruidos, de la denominación de determinadas acciones por palabras, etcétera. También aquí está en obra la dialéctica de la esencia y la apariencia. Cuanto más desarrollada está la fantasía del movimiento, tanto más alejadas y elaboradas son las apariencias que, por ese camino, pueden convertirse en vivencias de acción inmediata y evocadora.

En segundo lugar, hay que hablar brevemente de la división del trabajo entre los sentidos, la cual, naturalmente, es también producto del trabajo. Hemos visto antes cómo, por ejemplo, percepciones de propiedades de las cosas que originariamente (de acuerdo con su peculiaridad natural inmediatamente considerada) corresponden a impresiones táctiles, como el peso, pasan paulatinamente a ser perceptibles de modo puramente visual. Los llamados sentidos superiores, la vista y el oído, cobran así, a diferencia de los demás sentidos, una tendencia a la universalidad que rebasa con mucho el ámbito del trabajo. El tráfico interhumano ya desarrollado y el conocimiento del hombre desplegado sobre su base

descansan ampliamente en un ulterior desarrollo de esa división del trabajo entre los sentidos, en ese tendencial universalismo de la vista y el oído. Pues en ese proceso se desarrolla la capacidad de no limitarse a juzgar —por comparación de enunciados con la realidad, por elaboración intelectual de las experiencias, etc.— complejos problemáticos imprescindibles para el tráfico humano, sino, además, hacer que esas experiencias sean inmediatamente visuales y auditivas. (Como es natural, desde el punto de vista histórico-temporal lo último precede a lo primero.) Cuando alguien (por dar un ejemplo muy simple) dice a su interlocutor «te veo que mientes», u «oigo que mientes», tras ese hecho cotidiano y trivial se esconde una universalidad extrema de la vista y el oído humanos. Y no se trata sólo de un refinamiento de su capacidad perceptiva. Ese afinamiento es posible también en los demás sentidos, pero sólo en el marco de sus funciones propiamente innatas en el funcionamiento psicosomático del hombre. Como es natural, también en el campo de estos otros sentidos la difusión de la cultura suministra la posibilidad de una expansión de las percepciones inmediatas hasta cubrir territorios distantes. Por ejemplo, es posible averiguar mediante el olfato (oliendo un perfume, por ejemplo) si una mujer está influida por una moda ya pasada. Pero para eso hay que saber —fuera del ámbito del olfato— cuál es la moda dominante en materia de perfumes, por lo que la vinculación es meramente asociativa, una comprobación intelectual que se asocia a la percepción sensible. Las «sinfonías» del gusto y el olfato de que habla Huysman son pues fantasías abstractas, vacías y decadentes, que no tienen nada que ver con la esencia de lo estético.

En cambio, la universalidad de la vista y el oído acarrea el que percibamos visual y auditivamente fenómenos que, de modo inmediato, no pueden verse ni oírse; dicho más precisamente: en la vista y el oído humanos se forman capacidades receptivas gracias a las cuales se hacen no sólo perceptibles, sino incluso interpretables y estimables espontáneamente en su misma inmediatez sensible, formas de objetividad y de expresividad muy mediadas y lejanas en el terreno directo de esos dos sentidos. No hará falta argüir detalladamente que el conocimiento del hombre al que aquí aludimos se desarrolla por la práctica de la vida cotidiana, de acuerdo con las necesidades de ésta. Y también es evidente que los reflejos así producidos de la realidad son de carácter evocador o,

por lo menos, contienen también elementos de vocación. Como proceden de la práctica cotidiana, poseen una tendencia a la concordancia aproximada con la realidad objetiva, dentro, naturalmente, de los límites puestos a estas capacidades en la vida cotidiana en general, e incluso —en la vida individual— tal vez con fuentes de error más importantes que las demás esferas del reflejo en la cotidianidad. A lo que hay que añadir, naturalmente, que la práctica cotidiana, precisamente por su inmediatez y aunque sea, muchas veces, lenta e irregularmente, tiene por fuerza que eliminar las refiguraciones totalmente falsas de la realidad. Por otra parte —y al mismo tiempo— esta especie de reflejo visual o auditivo tendencialmente universal tiene un carácter evocador inherente. Cuando en el sencillo ejemplo antes dado se comprueba visual o auditivamente la mentira del interlocutor, la reacción emocional (en la gran mayoría de los casos) no es algo añadido de un modo meramente asociativo o mental, sino que nace inmediatamente de la percepción sensible misma, es parte integrante de ella. La tendencia objetiva a la universalidad que hemos podido comprobar en la vista y en el oído tienen también su correspondiente reverso subjetivo: es el hombre entero, con todos sus sentimientos y pensamientos, con todas sus pasiones, etc., el que tiene la tendencia a reaccionar de ese modo al todo del mundo que le es accesible.

III *La génesis espontánea de las categorías estéticas a partir de la génesis mágica*

A partir de la base estudiada puede entenderse el progresivo proceso de separación de lo mimético-estético, o sea, de la reproducción estética, diferenciada y sustantiva, de la realidad, a partir del terreno general de la vida cotidiana. Para poner en claro en este punto las primeras transiciones en el sentido de una génesis filosófica hay que hacerse aún con una determinación que, ciertamente, pertenece también por su origen a la cotidianidad: es la orientación consciente de los elementos evocadores hacia una finalidad determinada, su pensada combinación, disposición, intensificación, etc., en dirección a esa finalidad. No es difícil ver que se trata de un hecho elemental de la vida cotidiana.[1] En toda conver-

1. N. Hartmann, que da mucha importancia a ese momento de la dirección

sación que tenga una intención material, intelectual o moral, lo dicho se construye de acuerdo con la finalidad, y se intenta orientar o dirigir la receptividad intelectual y sensible del interlocutor en la dirección deseada. Esta tendencia no puede, desde luego, desplegarse sin obstáculos en la vida cotidiana. Ante todo, porque el tráfico humano es siempre el cruce, la pugna de esfuerzos diversos y a menudo antagonísticos. El intento que hace el individuo de dirigir u orientar las vivencias y el pensamiento de otro se interrumpe siempre, se reorienta o dispersa constantemente por la acción de los demás, pasa del ataque a la defensa, etc. Y como mero medio de determinados fines prácticos concretos, esa intención rectora, desde el punto de vista de la vida cotidiana, cumple sus fines o fracasa con la satisfacción o el yerro fácticos de sus objetivos. Éste es su único criterio desde el punto de vista de la práctica cotidiana. Como es natural, también en la cotidianidad tiene sentido estimar la perfección técnica del intento, independientemente del éxito concreto; así hablamos de hombres hábiles, astutos, elocuentes, etc., y de su contrario. Pero incluso en ese caso sigue vigente el criterio dicho de la práctica cotidiana; lo que queremos decir con aquellos elogios es que los medios juzgados positivamente habrían alcanzado su meta en circunstancias «normales», y expresamos con la estimación negativa de dichos medios apreciamos a veces la consecución de los fines como producto de una casualidad favorable.

A ello se añade que en el tráfico humano la argumentación y la evocación se suceden una a otra necesariamente según las finalidades, la situación, etc. Lo evocador, y lo mimético dentro de su ámbito, no es más que uno de los medios aplicados, cuyo valor o falta de valor —con las limitaciones dichas— se estima según la efectividad con la que es capaz de satisfacer o favorecer la intención concreta. La cuestión de cuál de esos componentes, y en qué medida, etc., debe aplicarse es de naturaleza puramente pragmático-fáctica. Por eso no es casual que, aunque la Antigüedad concibiera como arte la extrema culminación de esas tendencias del tráfico humano, la elocuencia forense, sin embargo, la retórica no haya podido levantarse nunca hasta la altura de un repertorio de ver-

u orientación consciente, pasa por alto las vinculaciones reales, y por ello también las auténticas contraposiciones entre la vida cotidiana y el arte. Crf. *Ästhetik* [Estética], Berlín 1953, págs. 58 ss.

daderas leyes; casi sin transición oscila entre el falso extremo de un pragmatismo a menudo sofístico y el falso extremo de una universalidad completamente abstracta.

Cualquiera que sea el origen del principio de la orientación consciente de la evocación en las formaciones estéticas, es seguro, por una parte, que el presupuesto del origen y la eficacia de una tal acción rectora ha sido un desarrollo relativo de las tendencias recién descritas, y, por otra parte, que sea nueva dirección puramente evocadora significa un salto cualitativo respecto de sus modos de manifestación en la vida cotidiana. Para comprender ese salto de acuerdo con su verdadera y concreta esencia, es absolutamente necesario contemplar más de cerca algunas de las nuevas determinaciones de las formaciones miméticas que aquí se originan. La más decisiva de esas determinaciones parece representar a primera vista una tautología: la formación mimética no es una realidad, sino sólo reflejo de ella. Pero el carácter tautológico de esa afirmación se disuelve en cuanto que recordamos que el receptor se enfrenta aquí —y sólo aquí— con el reflejo, y no con la realidad misma. De modo inmediato ocurre también esto, sin duda, en la realidad cotidiana: en toda comunicación que tenga directa o indirectamente carácter mimético lo que se percibe inmediatamente es el reflejo (en la palabra, en los gestos, etc.). Pero lo decisivo es que en esos casos el reflejo se confronta en seguida con la realidad misma, y el efecto se suspende instantáneamente en cuanto que la comparación muestra una discordancia entre el modelo y la refiguración. Además, se trata de una comparación de una concreta forma mimética de expresión con una pieza concreta y singular de la realidad que se supone reproducida por aquélla. El salto cuya esencia estamos estudiando consiste precisamente en que esa conexión inmediata-concreta entre un objeto singular del reflejo y la realidad que le corresponde queda suspendida. Con ello no se rompe la conexión con la realidad, pues siguen practicándose ininterrumpidamente determinadas comparaciones entre los detalles de la formación mimética y las experiencias globales del receptor. Si la formación mimética no pudiera recurrir constante e inmediatamente a tales experiencias perdería todo su efecto evocador. Pero lo esencial es que en el segundo caso no se trata de ningún episodio real de la realidad (ni de la combinación de varios), sino de un todo concreto, de un conjunto. Y el receptor sabe que ese todo

—como tal— no es real, sino un reflejo de la totalidad de la realidad o de una parte esencial concebida y representada como totalidad.

Pero una tal relación con el reflejo de la realidad no es posible más que si sus elementos y la combinación de ellos apuntan a la evocación. Toda forma intelectual, conceptual, de reflejo exige ya en la vida cotidiana una comparación ininterrumpida con su prototipo real, tanto en el todo cuanto en los detalles singulares. Tal es el comportamiento recto e imprescindible del conocimiento, el cual —bajo pena de sucumbir— tiene que imponerse así ya en la vida cotidiana. Por eso esa clase de reflejo, como ya hemos expuesto detalladamente, tiene una tendencia desantropomorfizadora que empieza a imponerse ya en la más primitiva práctica del trabajo, o sea, una tendencia a liberarse de prejuicios subjetivos, de la prisión en la inmediatez subjetiva, etc. El reflejo que se constituye a lo largo de esa línea y en ella se expresa tiene por ello necesariamente y siempre la intención de reconstruir tan fielmente como sea posible la esencia objetiva, el En-sí de la realidad; el reflejo tiene pues como función decisiva el mediar entre la consciencia y la realidad independientemente existente, el transformar el En-sí, mediante el reflejo, en un Para-nosotros. De acuerdo con esa tendencia básica es por tanto imposible que el reflejo se independice y estatuya una propia relación inmediata con la consciencia. Cuando ello ocurre —y es no pocas veces en el pensamiento cotidiano y en la historia— se produce un oscurecimiento de la verdad. La cosa es visible en la retórica; en cuanto que la exigencia formal de conseguir a toda costa un efecto evocador cobra el predominio sobre el reflejo verdadero de la objetividad por el pensamiento, esta disciplina se rebaja a una sofística más o menos cínica. Esto muestra la relación entre el pensamiento, controlado por una comparación constante con la realidad, y la evocación. Como es natural, todo conocimiento de la realidad puede suscitar pasiones, sentimientos, etc., vehementes y profundos; por eso no es ninguna exageración hablar de efectos evocadores del pensamiento. Incluso su forma concreta e inteligente puede obrar en un sentido análogo. Pero es esencial a la cosa misma que lo evocador no pueda tener más que un papel secundario, accesorio, en todas las funciones vitales en las que domine —incluso en la vida cotidiana— la captación correcta de la realidad objetiva. El problema, antes aludido,

de lo sofístico en la retórica indica precisamente la forma más aguda de aquellas situaciones en las que la captación mental de la realidad se rebaja a la condición de medio de una evocación que, en sí misma, es independiente de ella. (Es obvio que todo esto puede aplicarse también a la publicística.)

Distinta es —ya en la vida cotidiana— la situación de la evocación y, sobre todo, la de la mímesis evocadora. Hay en el tráfico de los hombres innumerables situaciones en las cuales la sinceridad del sentimiento manifestado, su fuerza evocadora, desempeña, con un derecho relativo, el papel dominante. Cuando, por ejemplo, una madre desesperada por la pérdida de su hijo prorrumpe en lamentos apasionados por su muerte, canta las virtudes del muerto, etc., es cuestión de muy secundario orden la de si los elogios en cuestión soportarían el control de la realidad. Cosa parecida ocurre, por ejemplo, cuando se cuenta una anécdota caracterizadora de una persona; si la anécdota destaca acertadamente determinados rasgos típicos de la realidad social, anímica o moral, obrará evocadoramente, y no se preguntará —también con una justificación relativa— si el hecho comprimido en ella es un hecho real, la exposición exagerada de un hecho real o una ficción pura; la conocida sentencia «se non è vero è ben trovato» describe bastante adecuadamente nuestro comportamiento respecto de esa clase de manifestaciones vitales.

Es un hecho que ya en esos modos de comportamiento hay claros elementos de lo estético, de tal modo que, dada nuestra ignorancia de los comienzos, es difícil decidir si en esos casos se trata de una forma germinal del arte de la narración o de uno de esos numerosos momentos en los que un arte ya desarrollado fecunda y enriquece la vida cotidiana. De todos modos, el comportamiento característico de los dos ejemplos aducidos es muy diverso. Tanto, que en el primer caso la acción evocadora depende casi exclusivamente de la sinceridad subjetiva. A su propósito no puede siquiera hablarse de una orientación o dirección consciente de las reacciones del receptor, en el sentido propio de aquellas palabras; aún más: la aparición de la tendencia orientadora en casos como el del primer ejemplo significa en la vida una debilitación de la espontaneidad, de la sinceridad subjetiva y, por tanto, de la auténtica fuente de la acción evocadora. Es verdad que en toda comunicación, y también en ésa, va implícita cierta tendencia a la orien-

tación de las vivencias del receptor, porque como intención de toda comunicación hay que contar la de despertar una simpatía lo más intensa posible. Pero la tendencia se refiere en este caso a la totalidad del contenido factual y emocional comunicado, y no a la forma de la comunicación, a los detalles ni —sobre todo —a la ordenación de éstos.

Todo ello tiene como consecuencia el que en las manifestaciones evocadoras propias de la vida cotidiana lo mimético no pueda ser sino un elemento de la comunicación total. Lo decisivo es la moción de los hombres por los hechos y acontecimientos de la vida misma; es ésta la que tiene que provocar las evocaciones con una facticidad inmutada dentro de lo posible; incluso cuando se utilizan elementos miméticos, éstos tienen que ser meros medios para llevar lo real mismo a eficacia vivenciable. Lo mimético evocativo es sin duda también en la vida un eslabón de mediación — y muy importante— en la vivencialidad de la realidad, pero sólo eso, un eslabón mediador, y la relación inmediata con el reflejo se rebasa siempre y necesariamente también aquí, no sólo en el conocimiento. El joven Hegel ha aludido a esto en sus apuntes de Berna, al hablar de las plañideras griegas de la guerra del Peloponeso: «El mayor alivio del dolor consiste en agotarlo gritándolo, en haberlo dicho puro y en toda su dimensión. Por la manifestación el dolor se objetiva y se establece el equilibrio entre lo subjetivo, lo único que existe, y lo objetivo, que no existe en el dolor... Pero cuando el ánimo está aún lleno y el dolor es totalmente subjetivo, no hay lugar para ninguna otra cosa. También las lágrimas son una descarga así, una manifestación, una objetivación del dolor. El dolor entonces, aún subjetivo pero ya también objetivo, se ha hecho imagen. Pero como el dolor es por naturaleza subjetivo, le repugna salir de sí. Sólo la más alta desgracia y constricción puede moverle a ello».[1] Partiendo de eso deduce Hegel la acción evocadora de los cantos de lamento ya artísticos: «Cuando ha pasado ya la agudeza del dolor, cuando todo está perdido y el dolor se ha hecho desesperación, se cierra en sí mismo, y entonces es muy beneficioso sacarle de sí. Ello no puede ser obra de nada heterogéneo. Sólo dándose él mismo a sí mismo se tiene como a sí mismo y como algo en parte externo. Una pintura no puede tener esa efi-

1. *Apud* ROSENKRANZ, *Hegel*, Berlín 1944, pág. 519.

cacia. La pintura tiene sólo aspecto, no movimiento. El discurso es la forma más pura de objetividad para lo subjetivo. No es aún objetiva, pero sí movimiento hacia objetividad. El lamento cantado tiene aún más la forma de lo hermoso porque se mueve según una regla. Por eso los lamentos de plañideras son lo más humano para el dolor, para la necesidad de aliviarse, desarrollándose en su mayor profundidad y preservándolo en toda su dimensión. Esa preservación es el único bálsamo».[1] Las transiciones que hemos indicado son aquí muy visibles, y la coincidencia nos parece tanto más valiosa cuanto que Hegel, de acuerdo con los principios básicos de su filosofar, descuida el momento de la mímesis y habla en general de la subjetividad y la objetividad.

Con eso queda trazado, al menos en su perfil más grosero, el círculo de la evocación mimética en la vida cotidiana. Seguramente no hará falta repetir que también sus formas de ocurrencia últimamente comentadas son imprescindibles como presupuesto, como material, etc., para las formaciones miméticas intencionalmente producidas. El análisis de éstas, por rápido y provisional que sea, muestra empero con claridad desde el primer momento que el salto cualitativo del que hemos hablado se funda estrechamente en el nuevo momento del comportamiento inmediato e inmediatamente irrebasable del receptor respecto de una imagen refleja de la realidad, y no respecto de ésta misma. (Hemos hablado ya de las más mediadas conexiones del reflejo aquí aprovechado con la realidad.) Sobre esa base puede desplegarse la función cualitativamente nueva de la evocación, nacida de la vida, pero nueva frente a ella. A lo que aún hay que observar que el comportamiento respecto de un reflejo de la realidad, y no respecto de esta misma, tiene otra consecuencia estructural que es decisivamente importante. En efecto: mientras que en la cotidianidad, como ya hemos visto, la comunicación mimética tiene, también ella, el carácter de una pugna entre interlocutores que persiguen fines distintos, de tal modo que en ella no puede hablarse de dirección unitaria y consciente de la evocación sino muy limitadamente, en pocos casos-límite, en la evocación mimética se produce una formación unitaria construida precisamente para servir a esa orientación unitaria. Así pues, aunque todos los momentos de esa unidad dirigida se en-

1. *Ibid.*, págs. 519 s.

cuentren ya presentes en la vida cotidiana y funcionen en ella, su conjunto significa un salto cualitativo, el nacimiento de algo radicalmente nuevo. Lo mismo puede decirse desde el punto de vista subjetivo. Lo normal en la vida cotidiana es que en esas comunicaciones ambos interlocutores se comporten a la vez activa y receptivamente; la receptividad será incluso muchas veces mero trampolín de la intervención activa; en esos casos la receptividad más intensa se orienta —entre otras cosas, por lo menos— a descubrir y explotar las posiciones débiles del discurso del otro interlocutor. Sólo cuando los hombres se encuentran ante una formación —evocadoramente mimética— que sea puro reflejo, en absoluto realidad, se produce una separación clara y tajante de la subjetividad en creadores y receptivos. Las transiciones, muchas y flúidas, tenían que enumerarse en la explicación de la génesis, pero no deben aquí oscurecer el salto que apreciamos con claridad. La nueva tarea, la que da origen a la refiguración propiamente estética de la realidad, queda planteada por la imitación mágica, como hemos dicho ya varias veces. También hemos aludido ya a su duplicidad, a su dialéctica interna, que favorece la posterior separación de la magia y el arte, aunque añadiendo que en los estadios iniciales esa contradictoriedad no se manifiesta aún, sino que más bien la separación del reflejo estético respecto del de la cotidianidad se realiza precisamente en el marco de fines, de condiciones de creación y eficacia determinado por la magia, y que sólo el proceso de separación del reflejo estético respecto de la cotidianidad ofrece a aquel la posibilidad de separarse posteriormente de la magia (y de la religión), independizarse y asumir su función propia en la vida total de la sociedad.

Conocemos ya las finalidades mágicas decisivas en este respecto. La convergencia decisiva con lo estético, el trabajo preparatorio para la formación de un reflejo específicamente estético de la realidad por parte de la magia, consiste ante todo en que se ponga como finalidad la refiguración de un proceso vital unitario y concluso en sí mismo, con lo cual, según hemos visto, empiezan a formarse espontáneamente importantes categorías estéticas, como la fábula y lo típico. El segundo momento importante es el que acabamos de tratar: ese proceso unitario y cerrado en sí mismo no constituye sólo por el contenido una unidad cerrada —pues eso puede ya ocurrir, aunque excepcionalmente, en la vida cotidiana—,

sino que, además, consiste formalmente en la aplicación exclusiva del reflejo de la realidad y la exclusión temporal de la realidad misma; los receptores se enfrentan así con una formación sistemáticamente ordenada de imágenes reflejas, cuyo efecto evocador unitario constituye el fin que se busca. También hemos subrayado que la comparación con la realidad no queda definitivamente suprimida, sino sólo suspendida. La base comparativa son las experiencias reales de los receptores antes de la evocación por la formación mimética, así como —y en forma, naturalmente, muy varia— las comparaciones, practicadas siempre después de la recepción de la evocación mimética, del todo activo de ésta con la totalidad de la imagen vital previamente adquirida, su posible modificación por las nuevas impresiones, la inserción de éstas en aquella totalidad, enriqueciéndola, etc. Todo esto no niega en absoluto la inmediata suspensión de la realidad, sino que pertenece, como más tarde expondremos detalladamente, a la esencia del comportamiento estético, fundamenta el lugar del arte en el sistema de las manifestaciones sociales de la vida de los hombres.

Precisamente por eso es tan confusionario el término «ilusión», frecuentemente usado en la literatura estética. El elemento de engaño o autoengaño al que inevitablemente alude ese término falta completamente en toda auténtica vivencia estética: esta vivencia es una entrega inmediata a un complejo unitario de imágenes reflejas de la realidad, sin «ilusión» alguna de estar en presencia de la realidad misma. Cuando a veces, en la descripción de formaciones estéticas, se habla de la profunda, auténtica, etc., realidad de la conformación, se quiere decir algo completamente distinto, que no tiene nada que ver con una ficción ilusoria de la realidad. Es verdad que esas erradas concepciones se presentan con frecuencia. Pero son en parte expresión de una admiración ingenua de los grandes progresos técnicos conseguidos en la reproducción artística de la realidad (tipo de la anécdota sobre Zeuxis), y en parte motivos en la pugna por justificar la existencia independiente del arte (el arte como mentira). El momento más importante de ese complejo es empero un residuo de la mímesis mágica. Pues sólo en relación con el efecto buscado de la formación mimética sobre potencias trascendentes se presentan ideas que la atribuyen una función rebasadora de su efecto evocador y activa como real en la realidad misma. Frazer describe del modo siguiente la base de esas repre-

sentaciones: «La más conocida aplicación del principio de que lo igual produce lo igual es tal vez el intento —hecho por muchos pueblos en distintas épocas— de herir, dañar o aniquilar a un enemigo dañando o destruyendo una imagen suya, creyendo que el hombre sufriría como su retrato, que tiene que morir si se destruye su imagen».[1] Es característico de esta concepción el que según ella la destrucción de una imagen haya de tener efectos mágicos análogos a los de la destrucción de determinados elementos del cuerpo mismo que se desea dañar (cabellos, uñas, etc.). Como es natural, en la magia puramente imitativa (danzas guerreras, etcétera) se trata de análogos efectos sobre potencias trascendentes. Con todo ello el campo de acción de las formaciones mágicas se extiende, en la imaginación de la edad mágica, mucho más allá de la acción evocadora.

Lo que antes hemos descrito provisionalmente como dualidad general de la mímesis mágica cobra así una ulterior concreción: la relación a lo trascendente no es sólo la base de una posterior divergencia entre el reflejo mágico y el reflejo estético a un nivel humano ya superior, sino que se muestra también, desde el principio mismo, como una contradictoriedad interna de la naciente mímesis. Nuestra tesis de que en los estadios iniciales el reflejo mágico y el artístico coinciden, que éste no puede desarrollarse ni llegar a la posterior sustantividad sino partiendo de su colaboración con aquél, no queda anulada por estas observaciones. La contradicción indicada se limita a relativizar nuestra tesis en el sentido de que desde el principio ha habido tendencias contrarias a aquella coincidencia, las cuales modifican de muchos modos, inhiben y hasta pueden a veces impedir la constitución del reflejo estético. Hegel alude, por ejemplo, a la prohibición de imitar artísticamente los seres vivos en el Islam, con la argumentación, sin duda de origen mágico, que puede parafrasearse así, aplicada, por ejemplo, a la imitación de un pez: «Cuando este pez, el día del Juicio Final, se levante contra ti y diga: me has dado ciertamente un cuerpo, pero no un alma, ¿cómo te justificarás de esa acusación?».[2] Análogos restos mágicos aparecen a propósito de la fuerza milagrosa de las obras de arte en la época de los iconoclastas bizantinos,

1. FRAZER, *op. cit.*, pág. 18.
2. HEGEL, *Ästhetik, Werke* [Obras], *cit.*, I, págs. 56.

etcétera. Y por detrás de la milenaria polémica contra el arte como «mentira», «engaño», se encuentran también residuos de aquella concepción mágica, aunque muy modificados por el curso de la evolución social. La exposición detallada de las consecuencias concretas de esa situación pertenece a la parte histórico-materialista de la estética. Basta para nuestros fines con exponer de un modo muy general la contradicción que aquí se presenta, como momento de la génesis filosófica del reflejo estético.

Pero ninguna de esas tendencias puede suprimir el carácter esencialmente evocador de las formaciones miméticas nacidas en el período mágico y orientadas por la concepción mágica del mundo. Pues cualesquiera que sean las tendencias de orientación trascendente que contribuyan a determinar esas formaciones, la finalidad evocadora sigue siendo para la mayoría de ellas el principio determinante inmediato. Sólo contemplando en su interpenetración recíproca los momentos que hasta ahora hemos analizado por separado —formación unitaria hecha de imágenes reflejas de la realidad, intención de evocación en su elección y ordenación, dirección consciente de los efectos evocadores por esa composición—, viéndolos en su vivo efecto conjunto dialéctico, aparecen claramente aquellas tendencias que llevan al nacimiento de lo estético. Ya formalmente resulta en seguida que composición y dirección son por lo menos dos caras de un mismo proceso. Error metafísico de muchas consideraciones estéticas —especialmente modernas— es la pretensión de trazar una divisoria precisa entre ambas: como si pudiera haber una conexión compositiva de las partes de una obra de arte independientemente del esfuerzo por concordar los efectos evocadores de las partes, de los detalles, respecto de la impresión del todo, así como de la intensificación de ésta. Estas concepciones, diametralmente opuestas a la esencia de lo estético, no podían nacer más que en el capitalismo, sobre la base de una ilimitada extrañación recíproca de la creación, la obra y la recepción, así como de todas ellas respecto de las necesidades de los hombres. Aquí se desarrolla en efecto, por una parte, una técnica «pura», y, por tanto, sin espíritu ni alma, construida con las experiencias y que aspira al efecto meramente formal, a una evocación vacía o mentida, y, por otra parte y como reacción defensiva a eso, la teoría aludida de una obra en sí separada de su acción. Por muy comprensible que sea esa evo-

lución desde el punto de vista histórico-social, no por ello deja de contradecir la auténtica estructura categorial del reflejo estético. Éste se esfuerza espontáneamente por despertar determinadas impresiones y pasiones, determinados sentimientos, etc., y el incipiente sentido artístico nace precisamente de las experiencias hechas con los efectos prácticos de las formaciones miméticas, comparadas con las representaciones subjetivas de su productor. O sea: en la ejecución de las formaciones miméticas se desarrolla una determinada «técnica» cuya única finalidad es evocar con la intensidad deseada los contenidos prescritos, irremediablemente dados. Estas relaciones se relajan y a veces hasta se destruyen totalmente a consecuencia de la estructura de la sociedad capitalista. De ello se siguen las falsas concepciones recién caracterizadas, contra las cuales los auténticos artistas del período tienen que librar una lucha ininterrumpida. Baste aquí con apelar a Goethe, que se encuentra en el arranque de esta evolución que lleva a la divergencia entre ambos momentos de la obra y siente muy vivamente lo difícil que es para el creador conseguir sin ese incitante control lo más profundamente artístico, precisamente, si esa ayuda no se encuentra eficazmente activa en la realidad social misma, sino que tiene que reproducirse independientemente en el propio trabajo creador. Escribe Goethe: «Desgraciadamente, nosotros, los modernos, nacemos también a veces poetas, y nos atormentamos dando vueltas por todo nuestro género sin saber propiamente dónde estamos; pues, si no me equivoco, las determinaciones específicas deberían venir propiamente de afuera para determinar la ocasión y el talento».[1]

Esa determinación desde afuera es cosa obvia en la época del nacimiento de lo estético. Las formaciones miméticas producidas por la magia tienen —junto a la función del «hechizo», de la que ya hemos hablado— la tarea de suscitar en el hombre, mediante la representación («imitación») de objetos o procesos, aquellas ideas y aquellos sentimientos que exigen sus fines prácticos determinados de cada caso. Por eso están determinadas «desde afuera», tanto en el contenido cuanto en la forma. Se sigue de la esencia de la magia el que esa determinación de contenido signifique la «imitación» de hechos o procesos vitales totalmente pre-

1. Carta de Goethe a Schiller, 27-XII-1797.

cisos, y su conformación apunta también a evocar las ideas y los sentimientos exigidos por esas finalidades determinadas y prácticas. Y aunque las determinantes formales y contentivas de las formaciones mágico-miméticas no tengan inmediatamente nada que ver con lo estético, objetivamente queda puesto con eso el fundamento del desarrollo del reflejo estético de la realidad. Desde el punto de vista del contenido, porque un hecho o proceso vital se aísla, se selecciona y ordena arrancándolo de la movida totalidad de la cotidianidad, de tal modo que su contenido pueda hacerse activo precisamente en ese finalístico aislamiento. Formalmente, porque el receptor no queda confrontado con la realidad misma, sino exclusivamente con su imagen refleja, a la que incumbe la función de provocar evocadoramente determinadas ideas y determinados sentimientos. De una tal determinación del contenido y de la forma se sigue necesariamente que cada uno de ellos tiene que armonizarse en su concreto ser con el otro, y que, por tanto, la forma, espontáneamente, sin consciente intención estética, que en aquella época no podía darse, y sin ninguna misteriosa «voluntad de arte», se impone como forma de un determinado contenido. Lo decisivo para nosotros en todo esto es que, aunque el proceso tiene lugar, desde el punto de vista de lo estético, de un modo espontáneo e inconsciente, o, si es que se da con alguna consciencia, ésta no puede ser sino mágica (o ejecutivamente «técnica»), sin embargo, esa particular especie de contenido y forma (forma de un contenido determinado) no es simplemente un fenómeno cotidiano, sino producto de una generalización en la cual se impone la esencia del reflejo mimético-evocador.

Contemplemos por el momento sólo las formaciones miméticas que representan un decurso temporal (por razones que se verán sin más en el análisis mismo, no atenderemos a las refiguraciones espaciales sino más tarde). Su principio interno de ordenación tiene que invertir el normal decurso temporal de la vida cotidiana con objeto de hacerle utilizable, una vez modificado por esa operación, para los efectos evocadores que se persiguen. Dicho brevemente, eso significa que la ordenación en el marco de una tal formación depende de la conclusión de ésta, del cierre en el cual tiene que culminar el efecto deseado. Todas las partes, todos los detalles, etc., se eligen y componen de tal modo que exacerben el efecto en su línea principal y constituyan un camino vivenciable

como necesario y que lleve a esa coronación de los efectos; es muy verosímil que la evolución real haya partido de una simple linealidad; pero en cuanto que se produce en esa construcción la menor complicación —y ello, según toda verosimilitud, habrá ocurrido también muy pronto, mucho antes de la separación de lo estético respecto de lo mágico—, tienen que originarse categorías estéticas de gran importancia futura, como la disminución, el episodio, el contraste, la reacción, etc. Pues es claro que en una tal composición orientada a la evocación de sentimientos y pensamientos determinados y unitarios, un momento de disminución o retraso tiene que obrar como simple perturbación, desviación de la atención, disolución de la tensión, si no está llamado a despertar en el contemplador vivencias inmediatas de tensión, o si no las provoca; ese rodeo, precisamente, tiene que ser inevitable para la consecución real del fin, y no se presenta siquiera como mero rodeo, pues la resistencia y su superación, expresada en él, enriquecen y profundizan los sentimientos cuyo despertar es fin y contenido de la entera formación. Motivos de esta clase pueden presentarse ya en estadios muy remotos, como, por ejemplo, en una danza venatoria, el motivo de la pérdida y recuperación de los rastros, o en una danza guerrera una estratagema del enemigo que le facilite ventajas transitorias, etc. Y es obvio que esas desviaciones respecto de una representación directa del contenido tienen que manifestarse análogamente en todos los elementos de la configuración si, es que han de despertar eficazmente los efectos deseados.

No hemos destacado con eso sino una de las categorías esenciales que surgen y tienen que desarrollarse en una tal representación. Es claro ya en el hecho aducido que el movimiento (en este caso, la complicación) arranca del contenido y, de acuerdo con él, se impone como momento formal, como variación de formas anteriores. La ley que rige todos los fenómenos de este tipo se basa en la doble inversión que ya hemos descrito. Pues de ella se sigue que todos los momentos de lo representado tienen que cobrar, por su vinculación recíproca, o sea, por la intensificación de la mera sucesión en una relación de procedencia, una claridad mayor que la que suelen poseer en la vida. Y no sólo por un subrayado o una aclaración intelectual de los fenómenos y de sus conexiones —lo cual, por ejemplo, es ya físicamente imposible

en la danza—, sino por una inmediata sensibilización, una evocación visual y auditiva, emocional e ideal de su ser, de su movimiento, de su conexión causal. Esto representa diferencias muy esenciales respecto de la vida cotidiana, aunque —y con esto se presenta otra vez una importante categoría estética— su modo de manifestación sensible, sus contenidos y formas generales, no tienen por qué alterarse radicalmente. En la magia aparece la dialéctica ya subrayada de la apariencia y la esencia, pero con la concreción de que lo esencial es en ella más intensa y claramente perceptible que en la vida cotidiana, y, al mismo tiempo, queda más íntimamente atado a la superficie sensible: el efecto evocador consiste precisamente en que lo esencial llega de un modo directo a la percepción, a la captación emocional, en vez de conquistarse mediante el análisis intelectual de los acontecimientos.

Por eso la formación mimética debe revelar desde el comienzo el tono cualitativamente preciso de su contenido decisivo en todos los momentos; el cambio de esos todos tiene que basarse en el tono básico de los sentimientos y referirse constantemente a él; e incluso los contrastes que se produzcan (el retraso, por ejemplo) tienen que moverse en un ámbito determinado por esa base. Importantes categorías de la posterior estética, como la entonación, se desarrollan a partir de ese fundamento. Pero sería superficial limitar la validez de esas categorías a la música, porque los versos iniciales de todo poema lírico —y sobre todo, y muy significativamente, en las canciones y baladas populares—, o las exposiciones de los dramas, etc., tienen también ese carácter: la introducción en la materia, que es inevitablemente introducción de contenido, resulta inseparable de la producción sugestiva del tono que dominará toda la acción siguiente. (Piénsese en las escenas iniciales de Shakespeare). La evocación de un tono o estado de ánimo determinado mediante la entonación es, incluso en sus formas más primitivas, un portador de la esencia de la generalización artística, del levantamiento de los hechos representados a un nivel de apercepción superior al posible en principio en la vida cotidiana.

En esto se aprecia claramente la íntima interacción a que tienen que llegar el contenido y la forma en la eficacia evocadora de una imagen refleja. Una tonalidad evocada, como se ha indicado, es inmediatamente y en primer término un problema de forma: ordena las diversas refiguraciones de la realidad en una serie,

les da las proporciones y el ritmo, modela cada elemento (palabra, sonido, gesto, etc.) según una cualidad efectiva, para que pueda surgir la entonación del estado de ánimo deseado.

Pero, como dice Lenin, «la forma es esencial. La esencia se forma de un modo u otro, en dependencia también de la esencia...».[1] Lenin habla aquí de la forma en general, o sea, tanto en la ciencia cuanto en la vida cotidiana o en el arte. Lo específico de nuestro caso no parece ser sino una intensificación cuantitativa. La conformación de la esencia y su dependencia respecto de ésta aparece en la mímesis más claramente en la superficie inmediata que en otros terrenos de la actividad humana. Pero precisamente en ello se contiene lo cualitativamente nuevo y naciente. Mientras que en todo otro caso o terreno domina una tensión entre la apariencia y la esencia, la cual obra profunda y determinantemente en la relación contenido-forma, en la formación mimética la apariencia se conforma de tal modo que precisamente en su fenomenalidad inmediata se convierte en portadora de la esencia. Lo que en la práctica cotidiana y en la ciencia no es sino aspiración del reflejo, la más íntima vinculación posible entre la esencia y la apariencia, una forma que no se encuentre en contradicción alguna con su contenido, recibe en lo estético satisfacción en la inmediatez vivida de la realización. Cierto que esa satisfacción está totalmente referida al hombre; la contradicción entre la apariencia y la esencia no se supera sólo en la realidad en sí, sino que se ofrece además al hombre un reflejo que se le contrapone, dotado de todos los atributos de la objetividad, cuyo contenido y cuya forma despiertan en él la satisfacción, el cumplimiento, como propiedad de ese mundo reflejado. Hemos dicho ya que ese efecto no puede surgir más que sobre la base de un reflejo de la realidad que sea verdadero en lo esencial. Tanto las posibilidades de la acción de la formación mimética cuanto la influencia que ejerce sobre el resto de la vida humana dependen muy estrechamente de esa relación entre la realidad objetiva y sus reflejos de esa naturaleza; se trata, precisamente, de lo que en la estética llamamos el antes y el después del efecto. Aquí tenemos que limitarnos a la mera comprobación de que la situación es en lo estético mucho más complicada que en la práctica cotidiana o en la ciencia.

1. LENIN, *Philosophischer Nachlass* [Cuadernos filosóficos], *ed. cit.*, pág. 61.

Tras ese inevitable excurso, volvamos ahora a considerar las transformaciones que se siguen necesariamente de los descritos efectos evocadores de las formaciones miméticas. La conexión entre el contenido y la forma es muy visible en el caso de la entonación. La entonación es sin duda ante todo un factor formal: la selección, la agrupación, la intensificación, la proporción, etc., de las partes y los detalles tienen que nacer directamente de la operación formal, la selección, la agrupación, la intensificación, la proporción, etc., de las partes y los detalles tienen que nacer directamente de la operación formal, de la conformación. Pero como la forma auténtica está siempre enlazada del modo más íntimo con la esencia, el momento formal muta en seguida en momento de contenido; lo que hay que suscitar no es, en efecto, un estado de ánimo, un tono en general —no existe una cosa así—, sino un tono concretamente determinado, que, partiendo de la situación concreta de hombres concretos, se desarrolla —en apariencia— espontáneamente, por sí mismo. Pero es claro que la imagen refleja de esas situaciones vitales tiene a su vez, ya en su contenido, una intención que apunta a alguna forma, o sea, que tiene que contener ya en cierto modo los elementos formales, para ser el contenido adecuado precisamente para esa forma, y así sucesivamente. La ininterrumpida mutación hegeliana de la forma en contenido y viceversa, como determinación de la esencia de esas categorías, resulta aquí visible de modo más claro y acusado que en otros campos de la vida. Antes decíamos que la orientación de la evocación es en su esencia idéntica con los principios objetivos de la composición: esa afirmación se confirma aún con lo que acabamos de ver. La conexión interna de una formación mimética apunta precisamente a trasformar la sucesión mera de los hechos representados en un desarrollo necesario. Por sí mismo esto no es más que el reflejo fiel de la estructura causal de la realidad objetiva, de su conexión real. Hay que preservar ésta en su contenido esencial, si es que la formación mimética debe valer como reflejo de la realidad, lo cual, como hemos podido observar varias veces, es el presupuesto decisivo de su eficacia evocadora. Así pues, sin que se pueda alterar esa estructura ni sus concretos modos de manifestación, hay que practicar en la formación mimética alteraciones esenciales respecto de la superficie inmediata de la vida cotidiana. Éstas se siguen ya del hecho

de que una imagen refleja limitada espacial y temporalmente tiene que despertar la impresión de una vida en sí ilimitada; las particulares formaciones miméticas no representan, ciertamente, más que una reducida sección de la vida cada una (guerra, caza, etcétera). Pero esa sección de la vida está siempre en la realidad enlazada por innumerables hilos con la totalidad; el levantar una parte al rango de totalidad intensiva (relativa), presupone el desgarramiento, la destrucción de toda una serie de lazos que existían en ambas direcciones entre la parte elegida y su entorno natural, y, por otra parte, el aumento y la intensificación de los lazos que vinculan entre sí a los elementos de la sección de la vida recogida en el reflejo. Se conserva, pues, en principio la causalidad dominante en la vida, pero de tal modo que cobra una intensidad aumentada en lo cercano, pierde en lo inmediato algo de sus mediaciones extensivas y da de sí cierta inmanencia a un campo de acción espacial y temporalmente limitado. Ya esto conlleva un esencial desplazamiento de acentos, que sólo puede compensarse, reconducirse al camino de un reflejo fiel de la realidad, consiguiendo que la condensación formal no se quede en formal mera, sino que intensifique siempre rasgos y relaciones esenciales (típicas) del contenido, para hacer que se manifieste en su propio campo visual espacio-temporal la realidad auténtica.

Una tal condensación, aunque acarrea ininterrumpidamente alteraciones cualitativas, no sería por sí misma una alteración decisiva, necesaria y espontánea, del modo de reflejo de la cotidianidad; su peculiaridad esencial no aparece sino cuando tenemos en cuenta que tiene que concentrar todos sus momentos formales y de contenido en la evocación de sentimientos y pensamientos. Pues también en este caso los elementos de esa peculiaridad de las formaciones miméticas se encuentran ya necesariamente en la realidad cotidiana. Su intensificación no parece tampoco ser en este caso, a primera vista, más que meramente cuantitativa. Pero por el hecho de que la alteración se mantiene constante y concentrada en toda la formación, que la acción evocadora de las partes y los detalles tiene que armonizarse, que la orientación, como principio de la composición —y a través de todos los rodeos necesarios—, tiene que apuntar a una finalidad exactamente fijada, y todo detalle, aunque como tal tenga que obrar inmediatamente y por sí mismo, se convierte por aquel principio en un mero momen-

to del todo, momento que nace concretamente y según el tono del que le preceda y contribuye a preparar de la misma manera lo que le sigue, por todo eso se produce lo cualitativamente nuevo: la acción sustantiva de la formación mimética.

La sustantividad de la formación mimética, su separación respecto de fenómenos de la vida cotidiana —por emparentados que éstos estén con ella—, se manifiesta en su concreto proceso genético aún más claramente que en su funcionamiento real. Pues este funcionamiento, como refiguración de la realidad objetiva, tiene que reproducir los contenidos y las formas de ésta en su auténtica conexión, mientras que en la génesis tiene lugar por principio una inversión que, a pesar de todo lo que tiene de paradójico, se funda en necesidades tan básicas e imprescindibles que tiene que presentarse ya en las formaciones miméticas más primitivas. Nos referimos al hecho de que, a diferencia de la composición objetiva y consumada, la cual tiene que dar la sucesión, la cadena causal de los acontecimientos, en su sucesión real, la composición subjetiva, el proceso creador, parte por su esencia, como hemos visto, del final, y luego, teleológicamente, elige, compone, agrupa, etcétera todos los momentos como camino. Es claro que una tal composición subjetiva tiene que subyacer incluso a las formaciones miméticas más primitivas. Si recordamos de nuevo el ejemplo de la danza guerrera, es claro desde el principio que tiene que terminar con la victoria sobre el enemigo (la finalidad mágica del todo es precisamente promover esa victoria). Pero si ha de obrar evocadoramente, entonces todo episodio, y hasta todo movimiento, tiene que escogerse, determinarse y situarse para corresponder a ese resultado final, prepararle —acaso con deceleraciones— y asegurarle el efecto evocador máximo. Desde este punto de vista teleológico se establece entonces en la composición objetiva la sucesión temporal y causal correcta y natural. Al describir aquí esta situación queremos subrayar espacialmente que ambos momentos, la inversión teleológica y el restablecimiento, también teleológico, del decurso real, producen una distancia respecto de la práctica cotidiana, aunque sin duda hay en la vida cotidiana procesos particulares que contienen gérmenes de esos modos de comportamiento.

Lo que resulta de esa dúplice composición se basa en una estrecha subordinación de las partes al principio orientador. En eso

se expresa claramente la diferencia cualitativa entre esos reflejos y el original, la realidad objetiva. Por trivial que pueda parecer, hay que subrayarlo una vez más: en la realidad, cada detalle es real, o sea, cada detalle, como existente con independencia de la consciencia, se impone —sin duda en la medida de su peso objetivo— en la vida humana. En cambio, en la formación mimética el reflejo del detalle no cobra «realidad» (la impresión evocadora de una realidad en el receptor) más que si se inserta sin dificultades en la orientación, si intensifica las expectativas previamente suscitadas, si las lleva hacia las siguientes, etc. Lo repentino, lo inesperado tiene pues una acción distinta y hasta contrapuesta a la que ejerce en la vida. Por «inesperadamente» que se produzca la muerte de un hombre, el mero hecho de la muerte tiene un elemento que impresiona emocionalmente; y en la vida ocurre incluso frecuentemente que precisamente el acaecer abrupto, la apariencia de casualidad plena, aumenta aún el trauma emocional. En cambio, en la formación mimética hay que preparar incluso la sorpresa. Como se trata sólo de un reflejo, y no de la realidad misma, un mero hecho, un factum brutum, no puede tener fuerza de convicción.[1] No es éste el lugar para analizar los complicadísimos problemas derivados de la categoría de la preparación —como cuestión parcial del problema de la orientación o dirección—, sobre todo porque las complicaciones reales no aparecen sino a un nivel mucho más alto, mucho después de la independización del arte. Pero teníamos por fuerza que aludir a ellos porque sólo en su contexto se manifiesta con claridad la esencia de la orientación de la formación mimética, a saber: que la formación mimética no puede tener «realidad» sino como conjunto, que el conjunto es un producto de la orientación consecuentemente llevada a cabo, y que, por otra parte, las partes y los detalles tienen que obrar inmediatamente como por sí mismos, pues la «realidad» de la formación total tiene que componerse de esa totalidad de los elementos en sí mismos, respecto de los cuales nuestro análisis

1. Alfred Kerr describe casos así muy gráficamente en el drama ya desarrollado, en *El gallo rojo* de Hauptmann y en *El cuervo* de Henry Becque. Cfr. *Gesamnelte Werke* [Obras completas], Band [vol.] I, págs. 98 y 393. Y muestra a propósito de Wedekind que ese afecto puede mutar en comicidad, *ibid.*, pág. 204.

—incluso para el nivel más primitivo— prueba claramente su profunda dependencia respecto de la conexión total, de la sistemática de la orientación concreta.

Vemos, pues, cómo surgen espontáneamente las principales categorías estructurales de la esfera estética a partir de las finalidades miméticas del período mágico, las cuales, en su intención originaria, no tienen nada que ver con el arte, sino que proceden directa y espontáneamente de la concepción mágica del mundo. Aún más: en el modo mismo de vinculación de esas formaciones con la magia va ya contenida una determinación central de lo estético, a saber, su determinación desde «afuera», de la que ya hemos hablado recordando a Goethe. Para resumir brevemente lo dicho, repitamos que esa determinación es obligatoria, igual desde el punto de vista formal que desde el del contenido, para un reflejo correcto de la realidad en el sentido de lo estético. Desde el punto de vista del contenido, porque el efecto evocador presupone una comunidad de intereses sociales, de intereses humanos, entre la formación mimética y la receptividad. (No se presenta en este punto la complicada cuestión de cómo contenidos de un pasado a veces muy lejano pueden tener efectos análogos. El período de la génesis del arte elabora contenidos que pertenecen inmediatamente al presente o que —como en el caso de los mitos, sin duda posteriores— son sentidos por los hombres como pasado inmediato y que inmediatamente los afecta). Y desde el punto de vista de la forma porque el sistema concluso de imágenes reflejas, ordenado según el principio de la orientación en la evocación de sentimientos e ideas, no puede cumplir sus fines, precisamente por su cerrazón sobre sí mismo, más que si los pensamientos y los sentimientos evocados nacen del contenido «dado» para la formación mimética y corresponden a la finalidad contenida en él. Por mucho que esa vinculación de contenido y forma de la posterior obra de arte ya sustantiva respecto de una determinada y especial función se complique con la evolución de la sociedad, por mucho que se relaje su inmediatez, esa estructura básica de la determinación «desde afuera» —en íntima unión con la formal cerrazón-en-sí de las obras— sigue siempre siendo el fundamento de todo reflejo estético de la realidad.

No es, pues, casual que la reproducción artística del mundo empiece con la mímesis mágica, se despliegue dentro del ámbito

de ésta y no se desprenda de dicho suelo sino una vez llegada a un determinado y alto nivel evolutivo. Sin duda existe aquí cierto paralelismo con la génesis del reflejo científico de la realidad. Pero la peculiaridad característica impone, como mostramos, un proceso de separación, de independización, cualitativamente diverso. Ante todo porque la concepción mágica del mundo se encuentra desde el comienzo en una contradicción principial con la propia del reflejo científico que se va formando a partir del trabajo, de las generalizaciones de sus experiencias, reflejo, por tanto, que ha tenido que nacer a pesar de la magia, mientras que, como también hemos tenido ocasión de ver, las exigencias que la magia pone a las formaciones miméticas no se encuentran al principio en tan abierta contradicción con el naciente reflejo estético, y hasta favorecen a éste en sus primeros pasos. Hemos aludido ya a esos momentos de separación o distinción, y pronto podremos analizar su eficacia, al menos en sus rasgos generales.

De todo eso se sigue también que en este estadio de lo estético aún no consciente de sí mismo no sólo se producen —con contenidos mágicos, o bajo un recubrimiento mágico todavía no separable— formaciones miméticas cuyas categorías estructurales objetivas indican ya los principales rasgos del reflejo estético, sino que, además —y también sin consciencia estética—, empiezan a formarse los principales rasgos esenciales del comportamiento estético. Como es natural, aún conocemos menos esos fenómenos que las formaciones miméticas mismas, las cuales, por lo demás —puesto que se trata ante todo de danza, música, canto, etc.— tampoco nos han llegado en su forma primitiva. Aquí también hay que aplicar, por tanto, el método de explicación filosófica de los niveles inferiores por los superiores y procedentes de ellos. Una tal consideración no puede dar verdaderos resultados más que si consigue descubrir en las formaciones superiores determinaciones que sean realmente imprescindibles para su funcionamiento, cuya presencia, pues, tenga que presuponerse hasta cierto punto también en los niveles más bajos. Pues bien, si queremos practicar, partiendo de los rasgos esenciales objetivos de las formaciones miméticas que hemos conocido hasta ahora, inferencias retrospectivas sobre el comportamiento estético de sus productores, tenemos que recordar una vez más la orientación de la evocación y la composición de los elementos objetivos, así como la contraposición de efectos,

ya antes estudiada, entre la realidad misma y su reflejo orientado a la evocación.

La cuestión se complica aparentemente por el hecho de que, de un modo inmediato, tenemos que hablar por de pronto del hombre como realizador del reflejo con la ayuda de sus movimientos, gestos, voz, etc., y no de formaciones en las cuales el reflejo se desprende del hombre mismo tras haberse objetivado en un sistema formal con leyes propias, como ocurre en la pintura, la plástica, el arte verbal, los cuales son en su mayor parte sin duda productos de una fase evolutiva superior que la que dio origen, ante todo, a la danza, pese a contener ésta también sin ninguna duda y desde aquella época los gérmenes del posterior arte del actor. Pero no es muy difícil ver que tampoco en este caso se trata de la realidad misma, sino de un reflejo de ella. Y ello no sólo objetivamente, sino también, como consecuencia de ello, en el comportamiento subjetivo del creador y el receptor en la danza, el arte del actor, etc. No hará falta, desde luego, argumentación especial para recordar que ni el bailarín ni el actor se toman en ningún momento por Romeo o por Otelo en persona, sino que tienen siempre consciencia de estar representando esos personajes: cuando decimos que el actor se «identifica» con esos personajes entendemos que se produce, como veremos más tarde con detalle, una aproximación máxima al reflejo de la realidad, y no que piense, por ejemplo, el actor que está matando realmente a Desdémona o que se está suicidando de verdad, etc. No menos clara es la situación por lo que hace al receptor. La diferencia entre la vida misma y su mero reflejo impone temporalmente al hombre, incluso en la vida, un comportamiento contemplativo que puede dilatarse a veces bastante: pues para familiarizarse con el mundo —cosa a la que tiene que aspirar si es que quiere obrar rectamente—, tiene que intentar captar los hechos objetivos con la menor falsificación posible, percibir sus reflejos del modo más fiel. Pero ese comportamiento se altera constantemente en la vida por la necesidad de la intervención activa instantánea; o, por mejor decir: por su sumisión a la práctica inmediata, pues también el hombre que obra está obligado —incluso durante la acción —a observar lo mejor que pueda sus condiciones, circunstancias, etc. En la vida, el comportamiento del hombre apunta

ante todo a la práctica, a la intervención en la realidad, a su influenciación, modificación, alteración, etc.

Distinta es su situación —y, por lo tanto, su comportamiento— respecto del sistema cerrado de imágenes reflejas que hemos llamado formación mimética. Ésta no se le enfrenta sólo como sistema cerrado, sino, además, como algo dado, inmodificable, existente con independencia de su consciencia, algo que sin duda puede rechazar —en el detalle y en la totalidad—, pero en cuyo decurso no puede intervenir. (Es característico que el intento de intervenir en la formación mimética, la confusión de la vida con la obra de arte, haya aparecido más tarde, en el curso de la posterior evolución, como motivo frecuente, pero siempre como efecto cómico de la confusión indicada de una situación reconocida como obvia). Así pues, el receptor se concentra totalmente, con su personalidad centrada en la recepción de la obra y agudizada en ella, en la contemplación de la obra como totalidad. Esto no excluye en modo alguno, como hemos destacado ya también, los efectos prácticos de esa contemplación de la obra en la práctica misma de la vida. Al contrario. Precisamente ese concentrarse el hombre sobre la totalidad de la obra crea las condiciones psíquicas para que el hombre entero aproveche, de nuevo en la vida, las experiencias adquiridas, para que las conmociones que la obra ha desencadenado en él alteren y profundicen esencialmente su actitud personal en la vida. Esto es sumamente visible precisamente a propósito de los más primitivos modos mágicos de manifestación de la mímesis: las danzas guerreras sirven para aumentar el valor, la firmeza de los miembros de la tribu, etc. Por no hablar ya de que la participación en esos espectáculos aumenta también la habilidad en los terrenos cuya refiguración es la mímesis, y de que el impulso dado a la fantasía de movimiento, etc., de los espectadores tiene, aunque en menor medida, efectos análogos. La acentuación de tales consecuencias necesarias incluso en las formaciones miméticas más primitivas es importante porque de éstas, cuando se amplían el contenido y la forma extensiva e intensivamente (por ejemplo, planteando problemas individuales, éticos, etc.), nacen las principales categorías estéticas. En este capítulo aparece el tema de la catarsis, del que volveremos a hablar en el posterior desarrollo de estas consideraciones.

¿En qué consiste, pues, el carácter estético —o, por hablar

más cautamente, el rasgo esencial estético— de esos modos de comportamiento? La cosa es casi obvia y aparece repetidamente en el curso de la formación de la consciencia estética: como las formaciones miméticas están ante todo llamadas a evocar sentimientos, pasiones, etc., el que quiere provocarlas directamente (en la danza, como actos) o indirectamente (poesía, artes figurativas, etc.), tiene que vivirlos él mismo intensamente; la autenticidad y la profundidad de su pasión se trasmitirán entonces al receptor. Aduciremos como paradigma de esta concepción un ejemplo muy tardío. Dice Matthias Claudius:

El maestro Arouet dice: estoy llorando,
Y Shakespeare llora.

Como es natural, la trasmisión de sentimientos de hombre a hombre no va, ni siquiera en la realidad continua, tan directamente como cree Matthias Claudius. Sin duda desempeña en esa realidad con mucha frecuencia un papel de importancia, pero hacen falta especiales circunstancias favorables y ausencia de circunstancias inhibidoras para realizar tales contactos emocionales directos. El carácter directo tiene que faltar en las relaciones receptivas con las imágenes reflejas ya por el hecho de que la clase de reacción al sentimiento auténtico despertado por la vida es otra. En la vida (y normalmente) hay sim-patía inmediata, siempre unida —cuando es auténtica— con el impulso a la ayuda y la intervención; en cambio, frente a la formación mimética hay un peculiar sentimiento placentero cuyo contenido decisivo está formado por la comprensión de situaciones sociales, la ampliación del horizonte vital, la profundización del conocimiento intensivo y extensivo del mundo y del hombre, etc. Ya, pues, el contenido y la orientación del sentimiento suscitado son esencialmente distintos que en la vida misma; la profunda afirmación aristotélica, ya aducida, de que en el arte puede suscitar sentimiento placentero lo que en la vida acarrea siempre desagrado vuelve a confirmarse aquí con todas sus complicadas consecuencias. Aunque las formaciones miméticas reproducen los sentimientos y las pasiones de la vida, así como sus agentes causales, su función suscitadora es en cambio esencialmente distinta.

Por eso la trasposición directa de los sentimientos en la pro-

ducción del reflejo evocador no puede ser de ningún modo el fundamento del comportamiento productivo. Además de las circunstancias ya aducidas, porque en la vida toda erupción emocional tiene sus fundamentos reales objetivos, los cuales obran independientemente de nuestra consciencia —e incluso de la consciencia del que tiene los sentimientos —y, de acuerdo con ello, actúan como realidades sobre todos los interesados y los espectadores. En cambio, en la formación mimética, no hay tras los sentimientos una realidad que pueda consolidarlos de ese modo. Su efecto depende exclusivamente de la orientación prepatoria de las imágenes reflejas, las cuales han dirigido la evocación en una dirección determinada, y de aquellas tendencias intensificadoras de la dirección que nacen de la erupción emocional conformada misma. Hemos rozado ya esta cuestión al analizar la muerte teatral, la muerte en la escena. Pero ahora hay que añadir a lo dicho que el principio de la evocación no regula y determina sólo esa trasformación de la sucesión en serie genética, sino que además —e inseparablemente del cumplimiento de esa función—, amplía y profundiza cada momento singular en el sentido de la universalidad. Lo cual, a su vez, tiene que ver con la diferencia entre realidad objetiva y reflejo. El ambiente externo e interno de toda manifestación emocional es en la vida, exactamente igual que ésta, algo dado objetiva y realmente, con el efecto cualitativo de lo real que hemos analizado ya varias veces. En un sistema de reflejos, ese mundo circundante de cada momento singular de la evocación tiene que crearse por esta misma. El arte posterior ofrece diversísimos medios para alcanzar ese objetivo.

Intentaremos ahora estudiar los elementos de principio de esa creación de mundo circundante en las circunstancias más primitivas imaginables, en las cuales faltan aún totalmente todos los métodos auxiliares posteriores (o sus sucedáneos), como, por ejemplo, las decoraciones escenográficas. Y tenemos que hacerlo no sólo porque lo impongan nuestros intereses filosófico-genéticos del momento, sino también porque el principio propiamente estético, que se desarrolla lentamente bajo la cobertura del mundo mágico, sólo puede reconocerse y explicitarse de este modo. Por eso hablamos ahora ante todo de la tendencia a una universalidad intensiva en la lengua de gestos que es la danza. Para captar plenamente los problemas que aquí se plantean no hay que pensar,

naturalmente, en el moderno ballet —nacido de convenciones cortesanas—, en el cual se ha perdido casi totalmente la fuerza evocadora de los gestos, por no hablar ya de su universalidad. Acaso ofrezcan un cierto punto de apoyo y de partida las danzas orientales, en las cuales se han mantenido con mucha mayor intensidad las tradiciones primitivas y arcaicas. Los bailarines chinos saben, por ejemplo, despertar, en un escenario duramente iluminado, y sólo por sus movimientos, sus gestos, la vivencia de que los actores se estén moviendo en un ambiente oscuro en el que no pueden ver y sólo perciben al otro auditivamente. Evocan también correntemente, con sólo sus gestos, sin escenografía ni ningún requisito teatral, los actos de acercar una lancha a la orilla, subir en ella, alejarla, remar, así como las dificultades producidas por la corriente, etc. Se trata sólo, ciertamente, de ejemplos ocasionales, respecto de los cuales no podemos saber con precisión la intensidad de la tradición recibida, la eficacia de nuevas tendencias. De todos modos, es de suponer que la tendencia manifiesta en esas danzas (aunque no necesariamente todo el tipo de ejecución) remite a los comienzos, precisamente por la íntima intrincación que presenta con el arte del actor; y es seguro que este último se ha desarrollado a partir de aquél y no independientemente de él. Luciano da testimonio de la presencia de esa tendencia de la danza a una universalidad evocadora en la Antigüedad tardía. Luciano aduce por de pronto toda una serie de ciencias (incluidas la filosofía, la ética, etc.) con las que tienen que estar familiarizados los verdaderos bailarines miméticos para poder practicar adecuadamente su arte; pero, además, establece una comparación entre dicho arte y el de la palabra, «con el cual tiene en común, en cierto sentido, la exposición de los caracteres y de las pasiones», por lo que considera tarea y finalidad capitales de la danza mimética «la exposición de un sentimiento, una pasión o una acción mediante el gesto».[1] Pues que Luciano muestra en ese tratado y a base de abundante material la antigüedad y la difusión de ese arte de la danza (así como sus relaciones con la magia y la religión), es correcto leer en él una alusión a la perduración de tales tradiciones.

Pero lo único decisivo para nosotros es en este contexto el

1. LUCIANO, *Del arte de la danza*, ed. München-Leipzig, 1911, vol. IV, págs. 103 y 121.

que, junto a la trasformación evocadora de la sucesión en serie genética, puede registrarse una ampliación y una intensificación evocadoras propias de cada momento en el sentido de la universalidad de la formación mimética. ¿Cómo puede ser el comportamiento estético que produce todo eso? Es claro que tenemos que partir de la finalidad mágica, de los medios necesarios para cumplirla, y no de un sujeto (para nosotros inalcanzable) y de su psicología. Pues aquella finalidad, por ser socialmente necesaria, tiene que imponerse en algún momento, antes o después, bien, mal o medianamente, y lo alcanzado de ese modo irá sedimentándose progresivamente a tenor de las necesidades y las posibilidades históricas de cada caso. Es obvio ante todo que no basta para ello con una mera espontaneidad. Precisamente la mímesis mágica, por tener el carácter de hechizo, rito, ceremonia, no puede entregarse a la larga y de un modo completo a las inspiraciones momentáneas de los que participan activamente en ella. Tiene que fijar anticipadamente por lo menos los principales puntos nodales, los momentos decisivos, las transiciones, etc., de las formaciones miméticas, tiene que prescribir más o menos rígidamente a los actores los sentimientos que tienen que despertar, y en qué sucesión, con qué intensificaciones o degradaciones, etc. Así, pues, aunque en los primerísimos comienzos esas danzas hayan sido espontáneamente «naturalistas» (en el sentido de no estudiadas, sino improvisadas), este carácter suyo inicial no habrá podido en modo alguno mantenerse, precisamente por la finalidad mágica y los preceptos dimanantes de ella. Pero es sumamente interesante el que, dictado por la esencia misma de la cosa, tenga que imponerse un tipo de comportamiento de importancia central para el reflejo estético de la realidad. Se trata del comportamiento por el cual la realidad objetiva, el mundo interno del hombre y su modo de manifiestación sensible, se refleja fielmente y, al mismo tiempo, de un modo inseparable de la veracidad del reflejo, se lleva a un máximo de fuerza evocadora sensible.

La teoría estética no ha solido aclarar que en ello se encuentra la esencia del comportamiento creador en el arte; pero así lo confirma el análisis de la obra misma. El obstáculo que se opone al claro reconocimiento de esa conexión consiste en la íntima vinculación del comportameinto estético con la determinación desde afuera, con la misión social que tienen que cumplir en cada caso la

obra y su creador. Hemos visto, en efecto, que la entera estructura de la misión social tiene su forma originaria en la relación entre la finalidad mágica y su realización en las formaciones miméticas. Cuando la misión social es para el creador cosa obvia —como ha ocurrido durante siglos y milenios—, no se produce necesidad alguna de someter a análisis el comportamiento estético; la reflexión se orienta casi exclusivamente al modo cómo puede satisfacerse óptimamente la misión social. En cambio, cuando —como ocurre sobre todo en los siglos XIX y XX— se relaja considerablemente la relación inmediata entre el individuo y la sociedad (lo cual no elimina en modo alguno las determinaciones objetivas), la misión social se impone a los creadores a través de rodeos muy indirectos, muy mediados, apenas captables conscientemente, y se produce una autorreflexión ininterrumpida y cada vez más profunda de los creadores artísticos: primero aparece como problemática la condición de artista, y luego el arte mismo se hace problemático; las reflexiones sobre la naturaleza humana que nacen de esa situación, igual que sobre el valor humano del comportamiento artístico, toman un carácter masoquista, de tonos pesimistas. La orientación del reflejo estético de la realidad, la obligación de cobrar y mantener en sus formaciones una distancia respecto de la vida, tendencia que por fuerza rebasa la espontaneidad del sentimiento y de la vivencia, no se concibe ya como un claro modo de comportamiento humano, condicionado por las cosas mismas, respecto de la realidad y de su correcta reproducción, sino como el rasgo esencial inhumano del comportamiento artístico mismo. Hemos dicho ya que, ante todo en el período imperialista, aparecen reproches parecidos a la necesaria objetividad de la ciencia y al comportamiento científico. Pero es propio de la naturaleza de la cosa el que esas tendencias no puedan afectar a las investigaciones sobre el reflejo científico sino externamente, mientras que, en cambio, desempeñan un papel importante en la concepción interna del arte. Baste con aludir al último Ibsen o a la obra de Thomas Mann, desde *Tonio Kröger* hasta *Doktor Faustus*, para apreciar claramente esa situación histórica.[1]

1. Al hablar de deformación de los problemas nos referimos a una deformación respecto de la esencia objetiva del comportamiento artístico, o sea, que hablamos desde el punto de vista de una estética científica. La profunda verdad poética de la concepción del artista por Thomas Mann,

Las causas histórico-sociales de los diversos tipos de concepción y estimación del comportamiento artístico son tema para la parte histórico-materialista de la estética. La explicitación de esos dos polos extremos en la estimación del comportamiento artístico era, de todos modos, obligada aquí sólo para que los recubrimientos y las deformaciones de la situación objetiva no nos cierren el camino que lleva a la captación clara del problema. Seguramente no es casual, sino consecuencia necesaria de la evolución histórica, recién indicada, de esa problemática, el que el intento más consecuente de resolver esa cuestión se emprendiera en un momento de inflexión histórica, más o menos en vísperas de su deformación burguesa-moderna: en *Paradoxe sur le comédien*, de Diderot; como tampoco es casual que la cuestión de la determinación de la obra de arte «desde afuera» haya sido formulada del modo más claro por Goethe.

Diderot busca respuesta a la cuestión de cuál es el comportamiento subjetivo que puede dar origen al correcto arte del actor. Parte con acierto teorético de la distinción entre la realidad misma y su reflejo artístico adecuado y eficaz. El personaje del diálogo que presenta sus concepciones dice al respecto: «Por lo demás, me estáis hablando de cosa real, mientras que yo os hablo de imitación. Me estáis hablando de un fugaz momento de la naturaleza, y yo os hablo de una obra de arte en toda regla, pensada, con su progreso y su duración».[1] Como Diderot ve claramente que en el arte del actor no se trata de la vida, sino de su reflejo artístico, no de la expresión de sentimientos, pasiones, etc., sino de su evocación, rechaza consecuentemente la idea de que el arte en cuestión pueda consistir en una comunicación directa de emociones. ¿Hasta qué punto subyacen originariamente a la evocación del actor vivencias, afectos u observaciones? Ésta es una cuestión en la cual caben ilimitadas variaciones, hasta llegar a las concretas individualidades de los actores. Lo único importante es que la emoción y la observación tienen que examinarse ambas desde el punto de

como problema del hombre en la sociedad capitalista sigue en pie, y no pretendemos negarla ni disminuirla. Cfr. mi libro *Thomas Mann*, Berlin 1957; ahora en *Werke* [Obras], Band [vol.] 7, *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten* [La literatura alemana a lo largo de dos siglos].

1. DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien, Oeuvres complètes*, ed. Assézat, VIII, pág. 375.

vista de sus posibilidades evocadoras, comprobarse en su eficacia, y que el trabajo artístico consiste en fijar el óptimo conseguido. Por el contrario, Diderot ve en el trabajo del artista un peculiar reflejo de la realidad, en el cual todas las capacidades del hombre —como la observación, el autoconocimiento, la recolección y el examen de las experiencias, la reflexión sobre ellas, etc.— tienen funciones tan importantes al menos como la vivencia inmediata misma, hasta el punto de que ésta tiene que convertirse en mero material de la conformación propiamente dicha, sometido a constantes procesos de remodelación, si es que ha de alcanzarse el objetivo, el despertar de las deseadas emociones en el espectador. Por eso el personaje citado aduce lo siguiente: «Lo que me sostiene en mi opinión es la irregularidad de los actores que hablan con el corazón en la mano. No esperéis unidad de ellos; su trabajo es alternativamente bueno y débil, caliente y frío, trivial y sublime. Mañana fracasarán en los pasos en que han brillado hoy; y brillarán en aquellos en que fracasaron la víspera. En cambio, el actor que trabaja basándose en la reflexión, en el estudio de la naturaleza humana, en constante imitación de algún modelo ideal, en la imaginación, en la memoria, será siempre uno, el mismo en todas las representaciones, siempre con la misma perfección. Todo está en su cabeza, medido, combinado, aprendido, ordenado. No hay en su declamación monotonía ni disonancia. El calor tiene gradaciones, impulso, descansos, comienzo, medio y extremo. Tiene los acentos acertados, las posiciones acertadas, los movimientos precisos; cuando hay diferencias entre una representación suya y la siguiente, la diferencia suele ser en favor de la segunda. Pero este actor no cambiará al azar: es un espejo, siempre dispuesto a mostrar los objetos, y con la misma precisión, la misma fuerza y la misma verdad. Como el poeta, beberá siempre del seno profundo de la naturaleza, porque habrá visto pronto el final de su propia riqueza».[1]

Vale la pena prestar especial atención a las consideraciones finales de Diderot. Diderot parte, desde luego, del específico problema del arte del actor: de la necesidad de conseguir en cada representación el mismo efecto (o un efecto cada vez mejor) y de no dejar que ese efecto sea obra de estados de ánimo casuales. Pero al

1. *Ibid.*, págs. 365 s.

poner en el centro la fijación del reflejo máximamente verdadero y evocador, Diderot indica que, con el motivo de ese especial y paradójico problema del arte del actor, llega a manifestarse el problema general del reflejo estético: conseguir una forma estética de reflejo que sea la más aproximada a la realidad y, por tanto, relativamente definitiva. Dice Diderot explícitamente: «¿Y por qué habría el actor de diferenciarse del poeta, el pintor, el orador, el músico?».[1] La paradoja del arte del actor no estriba, pues, sino en que el medio y el material de esa dación de forma es el hombre mismo, y no algo separado de él ya por la mera inmediatez cósica, no algo objetivado, como en la poesía, en las artes figurativas, en la música. Su generalización va aún más lejos, precisamente respecto de nuestro presente problema. La contraposición entre la mera espontaneidad de los sentimientos y las pasiones y su reflejo artístico veraz aparece en él como la contraposición de dos modos de comportamiento: «En la gran comedia, la comedia del mundo, a la que siempre vuelvo, la escena está ocupada por todas las almas ardientes; y los hombres de genio ocupan el patio. Los primeros se llaman locos; y los segundos, que se dedican a reproducir sus locuras, se llaman sabios...».[2] Así pues, lo que fundamenta la mala consciencia de los artistas de la burguesía tardía, lo que en ellos aparece como lejanía de la vida, como expulsión de la vida, es para Diderot lo «natural», el comportamiento, bien fundado socialmente, respecto de la vida y de su reflejo en el arte. Diderot ha vivido en una época en la cual la ingenua obviedad de la relación entre la misión social y su cumplimiento artístico empezaba ya a desgarrarse, pero que asignaba a los auténticos artistas y a los pensadores sobre el arte una tarea muy precisa en la lucha por el progreso, por la liberación de la humanidad; eso le ha permitido describir acertadamente y sin sentimentalismo, objetivamente, el rasgo esencial del comportamiento creador en el reflejo estético: «Los poetas grandes, y aún más particularmente los dramáticos, son espectadores constantes de lo que se produce en el mundo físico y moral que los rodea... Aferran todo lo que les sorprende y lo reúnen. De esas colecciones, que se producen en ellos sin saberlo, pasan a sus obras numerosos fenómenos insólitos. Los hombres

1. *Ibid.*, pág. 367.
2. *Ibid.*, págs. 368.

calurosos, violentos, sensibles, están en la escena, pertenecen al espectáculo; pero no lo gozan. El hombre genial se inspira en ellos para hacer su copia».[1] Con eso se destruye toda teoría que afirme la trasposición directa de los sentimientos al arte y al comportamiento artístico, y la gran sensibilidad recibe el lugar que le corresponde, incluso en la vida; esa sensibilidad, dice Diderot, «no es la cualidad de un gran genio».[2] En todo caso, no es el rasgo característico decisivo para el arte: la grandeza de Shakespeare no se debe a que llore «auténticamente», sino a su verdadero, amplio y profundo reflejo del llanto.

Hemos tenido que intercalar otra vez un amplio excurso por los terrenos del arte ya plenamente desarrollado con objeto de conseguir aquella «anatomía del hombre» que es adecuada para iluminar los estadios iniciales. Como es natural, Diderot analiza el comportamiento artístico a un nivel ya desplegado y muy diferenciado. Pero las determinaciones que aparecen con claridad como resultado de esa investigación afectan al modo de comportamiento más general en la producción de todo efecto evocativo: al carácter indirecto de ese comportamiento, a su distancia respecto de la vida misma, con objeto de despertar en el receptor la vivencia de la totalidad intensiva de la realidad. La fijación de la imagen refleja precisamente a esa altura cualitativa, que resume la mayor riqueza en su forma más concentrada y por eso es capaz de garantizar tal eficacia, es el fundamento objetivo de dicho comportamiento, por primitivas o complicadas que sean aún sus formas de manifestación. Hemos indicado ya que la determinación mágica «desde afuera» tiene que imponer necesariamente esa fijación, y ello tanto más resueltamente cuanto más intensamente contempla las formaciones miméticas, como formaciones rituales, como formas de conjuro, etc. Si pretendiéramos buscar la génesis de lo estético en un arte popular puramente espontáneo, resultaría precisamente enigmático el desarrollo del comportamiento artístico consciente a partir de una tal espontaneidad. Precisamente porque la separación del comportamiento artístico respecto del mundo emocional espontáneo de la cotidianidad no parte del arte mismo, sino que tiene lugar frente a él, «desde afuera», a consecuencia de las necesidades de la magia, ese com-

1. *Ibid.*, págs. 367 s.
2. *Ibid.*, págs. 368.

portamiento puede —hasta cierto punto— desplegarse en ese marco, hacerse tan determinado, múltiple, amplio, rico y profundo, que más tarde consigue situarse independientemente frente a la magia (y la religión), sin verse expuesto al peligro de recaer luego, sin aquel apoyo, en la espontaneidad cotidiana que, desde el punto de vista artístico, es informe. En este sentido aparece con toda claridad en la explicitación del comportamiento artístico —el cual, evidentemente, no puede llegar a consciencia durante un período que parece infinitamente dilatado— cómo las determinaciones subjetivas y objetivas de lo estético tienen su origen en la edad mágica.

El principio determinante es el contenido. La forma artística surge como el medio para expresar un contenido socialmente necesario de tal modo que se produzca un efecto evocador concreto y general, el cual constituye también una necesidad social. Y en esto es irrelevante el que ese contenido y esa necesidad, objetivamente considerados, sean de carácter en gran parte fantasmagórico. En las circunstancias sociales entonces dadas se trataba de reales necesidades sociales, las cuales podían cobrar en esas formas, por el origen y el desarrollo de ellas, un cumplimiento real. Hemos mostrado ya hasta qué punto las formas de reflejo y expresión así nacidas contienen ya muchas de las principales categorías de la estética bajo un recubrimiento mágico. Y de la relación contenido-forma se sigue con cierta necesidad en estética que, mientras los contenidos mágicos puedan ejercer un dominio social absoluto, no se podrá tampoco hablar de una verdadera separación de caminos en lo formal. Sólo cuando surgen contenidos socialmente nuevos —cosa de la cual hablaremos en seguida— que no encuentren su lugar en la «concepción» mágica «del mundo» o que incluso la contradigan, sólo entonces empieza la separación real, y se desgarra el recubrimiento mágico.

El análisis de los hechos esenciales muestra, pues, claramente que la separación tiene que poseer un carácter completamente distinto del que tiene en la ciencia. Gordon Childe insiste con razón en que la ciencia no ha podido desarrollarse directamente a partir de la magia o de la religión. Nació del trabajo, de la artesanía —como dice él—, y fue al principio idéntica con los modos puramente prácticos del trabajo.[1] Sus descripciones de la situación

1. GORDON CHILDE, *Man Makes Himself*, *cit.*, pág. 256.

en el neolítico dan una clara estampa de la cuestión. Gordon Childe rechaza la expresión «ciencia neolítica» para no reconocer más que «acervos de saber» en esa época, conocimientos o saberes químicos en la cerámica, botánicos en la agricultura, etc., a propósito de los cuales las mujeres que los manejaban «apenas han distinguido entre el contenido esencial y el añadido casual».[1]

De eso se sigue con naturalidad que tales modos de proceder no habrían podido desprenderse sin más del ciclo de las representaciones mágicas que entonces imperaban de un modo universal e indiscutido. Pero la naciente unidad ideológica no es una recíproca interpenetración de las dos corrientes, sino una mera yuxtaposición aún indisoluble y condicionada socialmente. Gordon Childe continúa del modo siguiente las consideraciones repasadas hasta ahora: «Sin duda ninguna, las instrucciones prácticas, técnicas, de uso, que conocían los bárbaros estaban inextricablemente mezcladas con toda una serie de fórmulas mágicas sin sentido. Incluso los griegos, inteligentes y muy civilizados, creían en un mal espíritu que quebraba las vasijas durante la cocción, razón por la cual colocaban en los hornos una terrificante Gorgona, con objeto de alejar a aquel espíritu dañino».[2] En esas consideraciones puede al mismo tiempo apreciarse cómo esa yuxtaposición se desarrolla en el sentido de que las representaciones mágicas que sobreviven caen, como formas de superstición, en un progresivo aislamiento respecto de las operaciones reales y de las ideas que las fundamentan teoréticamente. Así, por ejemplo, muestra Gordon Childe para niveles más desarrollados que la escritura y la matemática han solido nacer en castas sacerdotales. Pero añade: «Sin duda han sido ciertos sacerdotes los que han inventado la escritura sumeria y la han utilizado al principio exclusivamente. Pero los sacerdotes sumerios no han inventado la escritura en su condición de órganos de la superstición, sino en la de administradores de instituciones mundanales».[3] No podemos proponernos aquí la tarea de estudiar ese proceso ni siquiera abreviadamente. Lo importante es la afirmación de que la fuente auténtica de la ciencia es el trabajo, que, por tanto, no hay nada que se

1. GORDON CHILDE, *Stufen der Kultur* [Niveles culturales] trad. alemana, *cit.* pág. 78.
2. *Ibid.*
3. GORDON CHILDE, *Man Makes Himself*, *cit.*, pág. 209; sobre matemática, *ibid.*, pág. 218.

oponga a la independización de la ciencia desde el punto de vista de esa dialéctica interna, y que la interacción, socialmente inevitable, entre la ciencia y la magia (la religión también) obra fundamentalmente inhibiendo la primera. Lo cual no excluye, desde luego, que determinadas tareas, misiones, etc., concretas que un régimen sacerdotal proponga a la ciencia puedan promover ésta en cierta medida. Pero no es ciertamente casual que el camino real auténtico de la evolución de la ciencia parta de la Antigüedad, pase por el Renacimiento y llegue a la Europa capitalista. Las complicadas interacciones de promociones e inhibiciones de la ciencia que se desarrollaron en el Oriente no se conocerán de verdad hasta que se estudie suficientemente la historia de las ciencias india, china, etc., en conexión con el desarrollo de las sociedades correspondientes; ya antes hemos aludido a algunos ejemplos tomados de la historia hindú. Para nuestra problemática basta con lo expuesto hasta ahora.

Hemos visto que las interacciones entre el arte y la magia son esencialmente de otra naturaleza. Hasta cierto punto o estadio pueden desplegarse bajo una capa mágica auténticas y esenciales categorías estéticas. El proceso de separación, más tarde inevitable, parte del contenido, de contenidos sociales, los cuales, por su naturaleza, tienden a una evocación mimética, enlazan por ello con formas estéticas constituidas en el período mágico, las recogen para sus propios fines, las transforman de modo correspondiente y vuelven así contra la magia armas ideológicas constituidas precisamente en la era mágica. Se trata, naturalmente, de un caso límite. Es seguro que muchas veces se produce una simple secularización de las formas desarrolladas en el período mágico; gran parte de lo que hemos recibido como arte popular tiene ese carácter. La situación más frecuente es probablemente aquella en la cual las ideologías religiosas que sustituyen a la magia recogen para sus propios fines los medios de expresión artísticos nacidos en circunstancias mágicas. Con eso no cambia, aparentemente, nada esencial en cuanto a la posición social y a la función del arte. Pero eso es mera apariencia, pues no es lo mismo que el arte sirva a una concepción del mundo que domina con obvia necesidad o que se convierta en aliado de otra que está naciendo y lucha con la anterior. En el último caso se produce sin duda una cierta relajación, un determinado ámbito de juego para las tendencias de lo estético a la independencia. E incluso cuando, tras su victoria,

la nueva ideología se cristaliza como la magia, e introduce a su vez rígidos preceptos frente al contenido y la forma del arte, es difícil que se restablezca plenamente la situación inicial de dominio arcaico e indiscutido de que gozó la ideología mágica. En el último capítulo de esta parte hablaremos con detalle de los problemas que se presentan en este punto. Aquí lo único que importaba era dejar en claro las diferencias de principio, filosóficamente relevantes, entre la independización de la ciencia y la del arte.

6

PROBLEMAS DE LA MÍMESIS. II

EL CAMINO HACIA LA MUNDALIDAD

Nuestras consideraciones anteriores han mostrado el modo cómo el principio estético empieza a reunir y realizar los elementos de su independencia, la tendencia a su desarrollo, en un período de la evolución de la humanidad en el cual nadie puede barruntar siquiera de qué se trata objetivamente en sus propias acciones. Atendiendo a la posterior consciencia —que no se entiende todavía en sentido general—, hemos mostrado qué es lo que se esconde en la danza primitiva, determinada mágicamente tanto en el contenido cuanto en la forma, con una determinación mágica que no es aún ni mucho menos problemática. Lo acentuado es por de pronto una cierta distanciación del hombre que obra respecto de sí mismo en su propio hacer, en la danza. Con esto, desde luego, no se tendría aún la distancia decisiva para nuestra cuestión. Pues la elección consciente (luego de nuevo espontánea gracias al ejercicio y a la costumbre) de los movimientos eficaces, su fijación con ayuda de la fantasía de movimiento, etc., empiezan ya sin duda a niveles del trabajo relativamente tempranos (caza, pesca, etc.). El importante papel que desempeña la anticipación intelectual y emocional de movimientos, etc., su útil aplicación con ayuda de la fantasía del movimiento, de la división del trabajo entre los sentidos en esas operaciones, indica que ya en la vida cotidiana, con toda independencia de las finalidades mágicas, la acción somática del hombre tiene que poseer cierta distancia respecto de sí misma. El hecho de que en muchos casos, y hasta en la mayoría, lo que ya se ha distanciado conscientemente vuelva a convertirse en «instintivo» por obra de la costumbre, no altera esencialmente el hecho fundamental de la distanciación. Pues no puede tratarse sino del desarrollo de reflejos con-

dicionados. Pavlov dice acertadamente: «El reflejo condicionado es el principio de la anticipación de fenómenos reales».[1] Por eso es tan importante para nuestro problema el que Pavlov se vea movido a estudiar precisamente su motilidad, su adaptación rápida o lenta a las circunstancias cambiantes, incluso cuando ese cambio no se da más que como modificación del ritmo y de la sucesión. Pavlov resume del modo siguiente el resultado: «Esto subraya y confirma... la teoría de que la motilidad de los procesos nerviosos es una peculiaridad autónoma y primaria de la actividad nerviosa».[2]

Es claro ya sin más que entre las notas diferenciales importantes entre el hombre y el animal tiene que estar precisamente la mutación de la intensificación de la motilidad en algo cualitativo, ya por el hecho de que incluso en condiciones vitales muy primitivas se impone al hombre una inmediata adaptación a situaciones de alteración mucho más rápida, de variación mucho mayor de contenidos y formas que las que se dan para el animal. Indiquemos simplemente de paso que en los experimentos de Pavlov, como por fuerza tiene que ocurrir en todo experimento exacto con animales, los desencadenadores del reflejo no proceden del ámbito vital normal del animal. La motilidad debe ser mayor en circunstancias normales —la caza, por ejemplo, para el perro de caza, la relación con el jinete para el caballo, etc.— que en los experimentos con metrónomos, carracas ruidosas, etc. Hay que subrayar esa diferencia porque en este tipo de investigaciones se alude constantemente a reflejos humanos procedentes de la vida misma, de las interacciones entre la actividad personal —trabajo, etc.— y los objetos y las circunstancias naturales, las operaciones técnicas, las relaciones sociales, etc., normalmente vinculadas a ella. Este fundamento se encuentra naturalmente también en los ejemplos animales que hemos aducido; es el hombre el que determina en ellos el ámbito de juego de los nacientes reflejos condicionados del animal, mientras que en el caso del hombre mismo —y en paralelismo con el origen de la civilización— se trata de un ámbito de juego cada vez más intensamente producido por él mismo; si se comparan desde este punto de vista la caza, la agricultura, la artesanía, se aprecia en seguida la importancia

1. PAVLOV, *MittWochskolloquien* [Los miércoles de Pavlov], ed. alemana, *cit.*, II, pág. 39.
2. *Ibid.*, III, pág. 93.

calitativamente creciente de lo creado por el hombre mismo en el ámbito de juego de la impuesta adaptación.

Esto no significa un predominio de lo subjetivo, pues la cualidad de la herramienta, del material que hay que elaborar, las relaciones de origen social entre los hombres, etc., son, frente a la consciencia personal, un mundo externo tan objetivo, tan independiente, como puedan serlo el bosque y su fauna para el cazador. Pero la diferencia es enorme, porque las proporciones de las ocasiones determinantes de la reacción a la realidad se desplazan en favor de lo humano-social, y porque las condiciones sociales de la acción, aunque epistemológicamente siguen siendo tan objetivas como las condiciones naturales, sin embargo, desde el punto de vista de la práctica y de su capacidad de desarrollo, tienen el carácter de lo autoproducido. Por eso puede afirmarse desde este punto de vista que la barrera natural ha retrocedido. Y, según eso, un tal cambio de las condiciones no es en absoluto una disminución, sino una intensificación de la motilidad en la construcción y disgregación de los reflejos condicionados y por tanto también del refuerzo o la consolidación de la distancia respecto de la ocasión desencadenadora individual, la cual es una distancia crítica. Pues el fundamento de la tendencia evolutiva de los reflejos se encuentra precisamente en la motilidad y la distanciabilidad condicionadas por la interacción entre el objeto y la reacción subjetiva. Si esas tendencias son muy débiles, puede producirse la fijación de reflejos antes condicionados en reflejos incondicionados, o no darse constricción alguna que imponga la formación de reflejos condicionados. Pavlov dice que el animal podría «existir autónomamente con la sola ayuda de los reflejos incondicionados si el mundo externo fuera constante».[1] Y, por otra parte, precisamente la complicación de las interacciones citadas, nacida ante todo por el trabajo, ha producido el desarrollo de formas de reflejo y de reacción que pertenecen a órdenes superiores. Tal vez sea superfluo recordar de nuevo que la palabra (y el concepto con ella, a diferencia de la mera representación), precisamente a consecuencia de la generalización que posee ya incluso en sus niveles más primitivos, contiene una cierta distancia respecto del desencadenador, inmediatamente percibido, de la reacción.

1. *Ibid.*, II, pág. 434.

I *La carencia de mundo de las pinturas rupestres paleolíticas*

Si consideramos más de cerca y desde ese fundamento la distancia, analizada en el capítulo anterior, que el hombre cobra de sí mismo, respecto de sus propios movimientos, y de la sucesión y génesis de éstos en la danza mágica, reconocemos los rasgos hasta ahora aducidos del sistema humano de reacción a la realidad, reunidos y contenidos en cierta medida, aunque con esenciales modificaciones. Estas modificaciones suscitan una dúplice paradoja. Por una parte, la formación así producida, considerada como un todo, representa una distanciación intensificada por encima de lo cotidiano. Pues falta aquí aquella retrorreferencialidad práctica a la realidad objetiva que tiene todo complejo de movimientos en ella. Por ejemplo: cuando en la realidad se lanza un venablo, todos los momentos motores juntos componen una unidad, cuyo valor debe medirse por la efectividad de su totalidad (blanco conseguido, distancia cubierta por el lanzamiento, etc.). En la danza, en cambio, ese complejo de movimientos enlaza con el anterior y prepara otro que le sigue, con lo cual aparece, en el lugar de la efectividad real, la evocación del contenido de cada caso, de tal modo que a veces el despertar la impresión de que algo ha fracasado puede valer como éxito. No hay duda de que con todo eso aumenta la distancia respecto del desencadenador individual de una reacción. Por otra parte, la corrección de cada movimiento —y especialmente su vinculación— exige una motilidad mayor y más diferenciada que la que es por lo general posible en la vida cotidiana, porque, como hemos visto, su efecto es muy complicado: su punto de gravedad no es el acierto real, sino la evocación inmediata producida. Pero esa motilidad de la elección tiene que frenarse críticamente y fijarse definitivamente en cada caso una vez descubierta la versión adecuada. Es claro que también la vida cotidiana conoce esas fijaciones. Pero como en ella la fijación lo es de un óptimo práctico respecto de una finalidad real, tiene que abandonarse cada vez que se alteran los objetos o las circunstancias de su presentación; la posibilidad de una alteración introduce una motilidad potencial en la fijación misma, mientras que en el caso de la danza —al menos según la idea— lo fijado es definitivo.

Con todo eso no se pasa de parafrasear el carácter de forma-

ción que tiene la danza; lo que ella reproduce miméticamente no son aún figuraciones, formaciones. Es el reflejo fijado el que convierte la danza en formación configurada. Al producirse aquella sustantivización de un complejo reflejo se produce también la presencia de lo estético como principio objetivo, por largo tiempo que haya de permanecer aún sin desgarrarse la cobertura mágica, por mucho que falte la consciencia estética correspondiente a la formación estética, o, por mejor decir, por mucho que esa consciencia siga aún recubierta por la cobertura mágica. Hemos mostrado una génesis parecida a propósito de la ornamentística, y ya entonces indicamos que la posición autónoma y realmente estética no aparece en forma pura sino bastante tardíamente. El camino que lleva del adorno somático y de los instrumentos al ornamento puro es largo, mientras que aquí podemos registrar la aparición de la forma puramente estética a un nivel genético relativamente temprano. A ello se añade aún el problema de la creación de un mundo propio en la formación estética, cuestión en la cual, como veremos, cobran importancia igual los dos momentos relevantes: la cualidad de lo propio o peculiar y la producción de un «mundo» —a diferencia de la amundalidad, ya estudiada, de la ornamentística—. Aunque la formación de un «mundo» —en sentido estético— es un largo proceso —y sólo ahora vamos a poder tratar con detalle todas las características que la determinan—, hay que observar ya aquí que la danza más primitiva se orienta hacia una tal «creación de mundo», mientras que el ornamento más consumado, sin destruir su perfección e incluso confirmándola, tiene que ser en principio, por su propia esencia, carente de mundo.

Es obvio que la siguiente y superior etapa en el sentido del nacimiento de un mundo propio —estéticamente hablando— es la separación de las formaciones estéticas respecto de la actividad corporal y de la participación inmediata del hombre mismo, su trasformación en una formación verdaderamente sustantiva que se contraponga al hombre como un En-sí con propia base. Se trata de un proceso muy dilatado, complicado, revuelto y nunca plenamente realizable en principio, ya por el hecho de que incluso llegados a la plena separación e independización hay y tiene que haber artes en las cuales la radicalidad de la separación sea en principio imposible: la danza misma y el arte del actor. Por otra parte, se aprecia claramente en la evolución de esas artes que

pierden progresivamente la importancia central que tuvieron en la génesis del arte. Por lo que hace a la danza, se evidente que queda rebasada por otras artes, cada vez más definitivamente, por lo que hace a la creación del mundo, y que pierde inevitablemente el lugar central que al principio ocupó en la actividad estética del hombre. (Corresponde a la esencia de lo estético —que más tarde estudiaremos con mayor detalle— el que con ello la danza no desaparezca en absoluto como arte, sino que pueda seguir siendo un arte consumado.) Más complicada es la situación por lo que hace al arte del actor. Sin duda con la evolución del arte de la palabra la trasmisión inmediata por la voz y los gestos humanos pasa cada vez más a segundo término. Para la lírica y la épica esa trasmisión ha perdido ya prácticamente toda importancia directa, e incluso para el drama se hace cada vez más dominante la independización respecto de la representación efectiva, o sea, el efecto por mera lectura. Naturalmente que sería una simplificación peligrosa y falsa, una deformación de los hechos, el suponer que se haya producido una separación radical. Ni siquiera se da en la lírica y la épica una separación así. De todos modos, la lectura o representación de las obras ha dejado prácticamente de ser la mediación, la comunicación normal. A pesar de lo cual ha quedado como criterio del ritmo y de la articulación interna, etcétera, la legibilidad en alta voz, la posibilidad de un efecto auditivo mediante la voz humana. Aunque la representación teatral no tiene ya desde hace mucho tiempo la importancia que tenía en la Antigüedad o en tiempos de Shakespeare, la representabilidad, la intensificación de los efectos en la transformación escénica sigue siendo criterio de la conformación dramática más intensa y resueltamente que en la lírica o la épica. La construcción de las escenas, su relación artística recíproca, así como los efectos de intensificación, degradación, culminación, etc., se perciben incluso en la lectura a la manera de una anticipación con la fantasía de una ejecución ideal.

Estas relaciones, el cambio y la constancia en ellas, tienen una importancia de principio para la génesis y el despliegue del principio estético. En casi todas partes —aunque, desde luego, no de un modo regular y uniforme— tiene lugar un proceso de alejamiento respecto de la percepción inmediata y su determinación predominantemente fisiológica. El movimiento en ese sentido es muy importante para la constitución del principio estético, espe-

cialmente para el desarrollo de la mundalidad de las formaciones artísticas. La conformación artística abarca cada vez más intensamente —cuantitativa y cualitativamente —contenidos que le habrían sido inaccesibles en sus comienzos. Con eso se hace cada vez más amplia o abarcante, en el sentido de reflejar la totalidad de las determinaciones, tanto como intensificación de su rasgo esencial interno cuanto como ampliación del ámbito de las determinaciones relevantes para el reflejo estético y expresables por él. Tras lo dicho hasta ahora se entiende ya por sí mismo que un tal enriquecimiento extensivo e intensivo del contenido estético tiene como consecuencia necesaria un refinamiento de las formas, una ampliación de su ámbito de validez, una profundización de su concordancia con la realidad. Sin tener en cuenta ese aspecto es imposible conceptuar filosóficamente la evolución artística realmente ocurrida. Pero ésa es sólo una de las caras de la cuestión. La separación respecto del condicionamiento fisiológico —predominante al principio— no significa ninguna rotura completa con él. La evolución social, el retroceso de la barrera natural existente en la vida anímico-intelectual del hombre mismo, se basa inevitablemente en esos condicionamientos. Ni siquiera puede decirse —al gusto de los críticos románticos de las posteriores civilizaciones— que esa componente sensible-natural se encuentre en retroceso. Más bien ocurre que el ámbito de lo experimentado por el hombre en la vida y en el arte se ha hecho tan enorme, en comparación con los comienzos, que la participación de lo originario en esa totalidad disminuye efectivamente, aunque tomado en sí mismo cobre aún intensidad.

Seguramente podrían descubrirse tendencias análogas en la historia de la música, pero, de acuerdo con su propia esencia, con problemas y tendencias evolutivas completamente distintas. Esa tendencia se manifiesta del modo más claro y cargado en las artes figurativas, cuyo origen presupone ya sin más la separación aquí descrita. Pues en la pintura y en la escultura surgen por vez primera y en forma purísima formaciones miméticas para las cuales el hombre mismo no figura más que como creador, sin aparecer en el mundo del reflejo por él conformado más que como posible objeto de la reproducción artística de la realidad objetiva. En estas artes, pues, la separación, antes analizada, respecto del hombre inmediatamente dado, su autoobjetivación en el reflejo, que en muchas artes no puede llegar sino a una cierta distanciación in-

terna del hombre respecto de sí mismo, está presente desde el primer momento, uno actu con el origen de las obras como tales. En la ornamentación de los instrumentos es insuprimible una vinculación a la herramienta, útil para fines prácticos, etc.; pero esa vinculación es de carácter completamente distinto. En ella la mímesis no puede levantarse nunca hasta la dignidad de un mundo propio. El carácter sin mundo de la ornamentística se desprende de la esencia misma de la cosa, de tal modo que incluso cuando la intención originaria era de carácter predominantemente mimético, como en el caso de los cazadores del paleolítico, el efecto es más frecuentemente el de un ornamento insuficientemente logrado que el de un reflejo unilateral y excluyente de la realidad (muy diversamente de lo que ocurre en la pintura de ese período, de la que pronto hablaremos). Hace falta llegar a un nivel ya alto de toda la cultura para que motivos miméticos-realistas se conviertan en elementos orgánicos de una ornanentística, como ocurre en Roma. Pinturas o estatuas —y también, en última instancia, obras de arte de la palabra o de la música— promueven un mundo contrapuesto al hombre, independientemente y, sin embargo, creado por él, una «realidad» autónoma que absorbe toda la vida intelectual y emocional del hombre, la eleva, la intensifica y la profundiza. Y esto no como producto secundario —que puede producirse también a propósito de formaciones creadas con otros fines, por las relaciones que se constituyen, etc.—, sino como función exclusiva de una tal «realidad». Ésta no «existe» sino en la medida en que consigue producir tales efectos evocadores; aparte de eso no es más que un trozo de piedra o de madera que no sirve para nada.

Lo dicho no se refiere, naturalmente, más que al sentido objetivo del proceso de génesis que hemos analizado. Hemos indicado repetidamente que todos esos sentimientos han nacido en un medio dominado por la magia y al servicio de fines mágicos; su efecto evocador tiene unos contenidos inmediatamente mágicos. También hemos mostrado que a ese nivel de la evolución un conflicto real, socialmente perceptible, y, por tanto, socialmente desarrollable, entre el contenido y la finalidad de orden mágico y la peculiaridad estética de las formaciones nacidas bajo el recubrimiento mágico, es prácticamente imposible y hasta inimaginable. Pero las pinturas rupestres del paleolítico prueban que estaba ya objetivamente presente la contraposición interna de dos principios

heterogéneos en sí. Cuando se descubrieron, su poderoso realismo se impuso de tal modo a la atención que muchos pensaron incluso que fueran falsificaciones modernas, tan incompatible pareció aquella impresionante fidelidad evocadora a la naturaleza con las ideas convencionales acerca del arte arcaico. Es muy probable que la tremenda impresión sufrida llevara a algunos investigadores a negar el carácter mágico de esas pinturas y a ver en ellas los primeros modos de manifestación de un originario y «puro» instinto artístico del hombre. Pero una concepción así se sume en seguida en contradicciones irresolubles con otros rasgos no menos fundamentales de ese arte. Las obras son casi invisibles, o sea, tan difícil y laboriosamente accesibles al espectador que queda excluido que el motivo de su producción haya podido ser la intención de despertar una impresión visual inmediata y menos aún un mero goce visual. Scheltema describe desde este punto de vista las circunstancias con mucho acierto, al observar: «Es también esencial que las pinturas rupestres se comportan con evidente indiferencia para con el fondo dado, la pared de la cueva. Baste con recordar la confusa acumulación de las estampas de animales de Altamira, los dibujos grabados y casi indistinguibles de Les Combarelles, o el hecho de que algunas pinturas del techo no son visibles más que echándose de espaldas y metiéndose por los pasadizos o en los rincones de las cuevas».[1] Y Hoernes dice a ese mismo propósito: «Dio que pensar el hecho de que los espacios en los que se encontraban esas pinturas eran difícilmente accesibles y completamente oscuros».[2] Aunque hoy sabemos que se utilizaron lámparas para iluminar las cavernas —ante todo para practicar conjuros mediante danzas ante aquellas pinturas precisamente—, esto no altera en nada el hecho básico de que las pinturas no proceden de la intención de suscitar en el espectador una evocación visual.[3]

Precisamente la paradójica combinación de esas tendencias contradictorias, la intención mágica de promover el éxito en la caza mediante la refiguración de la presa y, por otra parte, la verdad natural, la fuerza evocadora de esas imágenes, muestra la

1. SCHELTEMA, *op. cit.*, pág. 35.
2. HOERNES, *op. cit.*, pág. 150.
3. H. KÜHN, *Eiszeitmalerei* [Pintura de la edad glacial], München, 1956, pág. 10.

situación real de esa etapa: un arte muy alto, pero creado en condiciones en las cuales su efecto evocador sólo existe en sí, potencialmente, sin que pueda imponerse en la práctica. Encontramos en Gordon Childe una precisa descripción de ambos momentos, tanto más valiosa cuanto que la contradicción de la situación, que es lo que nos preocupa a nosotros, queda completamente fuera de su problemática y no se cita siquiera: «En el interior más profundo de cavernas calizas, a veces a tres quilómetros de profundidad desde la entrada, con sólo una débil luz, producida en una lámpara de barro por una mecha de musgos, y a menudo en superficies que sólo podían alcanzarse subiéndose a hombros de algún ayudante, pintaron o grabaron, pintores y magos a la vez, el rinoceronte, el mamut, el reno, el bisonte, los animales de los que vivían. Con la misma seguridad con que la figura del bisonte aparecía como por ensalmo en la pared bajo los hábiles movimientos del artista, así también aparecería en la pradera un bisonte real, para que los compañeros del artista lo cazaran y lo comieran. Las representaciones animales están extraordinariamente individualizadas, no son simbolismos abstractos, sino retratos en forma, que permiten reconocer una observación precisa y segura de modelos reales».[1] Aquí se aprecia con evidencia cómo ha podido nacer de las necesidades mágicas un arte superior, sin que su esencia estética pudiera, sin embargo, penetrar en la consciencia de los contemporáneos.

Pero también se aprecia que, desde el punto de vista de las exigencias de la magia, el carácter estético, el valor artístico tiene muchos elementos casuales. La vinculación de lo mágico con lo estético no es en sí, desde luego, nada casual. Desde el punto de vista de la magia y en determinados casos —en la danza, por ejemplo—, la acción evocadora intensiva que presupone y exige la cerrazón y sustantividad de la formación artística es inconscientemente obligatoria. Por eso está claro que la finalidad mágica significa para el arte naciente precisamente esa determinación «desde afuera» de la que ya antes hemos hablado apelando a Goethe. La conexión entre la evocación mágica y la evocación estética que nace de ella contiene al mismo tiempo —y con la misma necesidad— el momento de una unión profunda así como muchos

1. GORDON CHILDE, *Stufen der Kultur* [Niveles culturales], ed. alemana, *cit.*, págs. 50 s.

momentos de acumulación meramente casual. Esa casualidad puede manifestarse de diversos modos. Son, por una parte, posibles efectos evocadores en los cuales los contenidos mágicos cobran tal predominio sobre los elementos estéticos del tipo contenido-forma que éstos faltan total o casi totalmente en las formaciones mismas. Un imponente material arqueológico y etnográfico documenta la presencia real de esa posibilidad. Por otra parte —y éste es el caso de la pintura rupestre— las exigencias mágicas pueden dar de sí algo con pleno valor estético, sin que ello tenga que significar nada realmente esencial para la práctica mágica de la época; la altura artística de la conformación visual era en el caso de la pintura rupestre casi imperceptible, y, como hemos visto, no tenía el menor efecto evocador.

Esta específica unidad de lo necesario y lo casual en la evocación mágicamente producida tiene que mantenerse constantemente ante la vista si es que se quiere entender correctamente la génesis del principio estético. Ella explica ante todo la extraordinaria irregularidad en la evolución de muchas artes y varios géneros artísticos, así como esa misma tendencia a la irregularidad dentro de un mismo género. Lo más que podemos hacer aquí es indicar el fundamento más general del fenómeno; la especificación corresponde a la parte histórico-materialista de la estética. Pero esa unidad arroja al mismo tiempo alguna luz sobre la especial relación de la determinación mágica de contenido con las formaciones estéticas producidas por su conformación. Al estudiar la ornamentística hemos podido ver que ésta es alegórica en su carácter más general, pero de un modo muy peculiar. Pues en las posteriores formaciones estético-alegóricas el contenido trascendente tiene siempre una cierta influencia —mayor o menor— en el modo de conformación de los objetos destinados a ser portadores estéticos del sentido trascendental-alegórico. En cambio, en la ornamentística ese contenido es tan trascendente a lo conformado mismo, es un contenido puesto con tanta independencia respecto de toda objetividad, que, como hemos visto, resulta fácilmente intercambiable. Con eso queda dada la posibilidad de que la objetividad ornamental, el sistema referencial ornamental sea visualmente del todo comprensible, y estéticamente interpretable sin resto, aunque el sentido alegórico se pierda completamente o se haga multívoco hasta la inextricabilidad.

La mayor univocidad objetiva de las formaciones miméticas,

dificulta en esos casos una separación tan pura del contenido conformado respecto de lo trascendente-alegórico. Ya los primeros conatos de conformación de un «mundo» crean relaciones internas entre los dos complejos de contenidos, de tal modo que muchas veces, cuando ya ha desaparecido el sentido trascendente-mágico, la formación representativa presenta muchas cosas incomprensibles, y no, como en el ornamento, en el sentido de una mera ausencia de un contenido perdido (y que estéticamente no se busca ya en absoluto), sino en el de un vacío o una laguna, como en progresiva y parcial incomprensibilidad de la conexión formal. Pero al nivel histórico que estamos considerando se trata sólo de una primera tendencia. Sólo cuando las potencias trascendentes se personifican ya antropomorfizadoramente se despliegan esas tensiones que más tarde dan lugar a la problemática de la alegoría. Cuanto más primitiva es una situación mágica, tanto menor es la tensión. Pues trátese —por seguir la terminología de Frazer— de magia imitativa o magia traspositiva, las fuerzas trascendentes mismas carecen siempre de figura. La hechicería mágica se manifiesta en la mímesis de figuras terrenas como objetos, o en su manipulación, como, por ejemplo, la destrucción del retrato del hombre que se desea aniquilar por la magia. Siempre puede expresarse la casualidad de la unidad de mímesis mágica y mímesis estética. Más intensamente, con toda probabilidad, en la magia de trasposición, en la cual el carácter evocador del reflejo desempeña necesariamente un papel menor que en la magia imitativa, aunque sin duda también en ésta puede hallarse una gran gradación desde las imágenes mnemónicas meramente alusivas, ya abstractas, hasta la altura representativa de la pintura rupestre. En todo caso, también aquí la vinculación de la exposición —cuya intención es un efecto trascendente— al objetivo trascendente mismo es —precisamente desde el punto de vista de la representación— mucho más laxa que en las posteriores alegorías determinadas religiosamente, en las cuales la concreta imagen refleja como tal tiene que ser al mismo tiempo la mímesis de un objeto cismundano y la de su prototipo trasmundano.

Como eso ocurre más categóricamente en la exposición figurativa de la realidad que, por ejemplo, en la danza, la tendencia a la secularización estética de la magia, a la constitución independiente del principio estético, es más clara en aquélla que en ésta. Varios estudiosos del nacimiento del arte han observado y descrito la

diferencia cualitativa entre la danza y las artes figurativas. Gehlen, por ejemplo, ve en la primera «la representación mímica in vivo, una trasposición del hombre en esa esencia, una identificación» «que se realiza plástica y activamente». En cambio dice sobre la figuración: «La *imagen* da aún más perfectamente la esenciabilidad que reproduce. La imagen de un animal es la representación hecha firme mundo externo, en ella se hace intuible la satisfacción virtual permanente de necesidades virtuales permanentes, o sea, la estabilidad de la coordinación simpatética de mundo y hombre».[1] Hay que separar aquí cuidadosamente la correcta observación de un hecho importante de su interpretación idealista metafísica. En primer lugar, la expresión «trasposición del hombre en esa esencia» (la del animal, la de la luna, etc.), usada por Gehlen a propósito de la danza, es imprecisa y equívoca: oscila entre la moderna y vacía «Einfühlung» y una mística identificación. Sin duda es cierto que la magia y la religión aspiran frecuentemente a evocar la identificación mística y, si lo consiguen, se producen específicas vivencias mágico-religiosas, como, por ejemplo, los éxtasis, especialmente los orgiásticos, pues los apáticos requieren para su producción medios muy distintos que, en lo principal, no tienen relación alguna con el arte. Por mucho que las vivencias mimético-mágicas de la danza puedan converger a veces con las orgiásticas, la diferenciación es muy clara: mientras que éstas pretenden ante todo despertar el éxtasis en los mismos que danzan (chamanes, derviches, etc.), en aquéllas, y con objeto de obrar sobre los espectadores, se produce aquella distanciación respecto de sí mismo que hemos descrito ya detalladamente incluso en sus consecuencias teoréticas.

Gehlen tiene, pues, toda la razón cuando, para diferenciarla de la danza, dice que la representación figurativa es una representación convertida en firme mundo externo. Y también la lleva cuando acentúa el hecho de que necesidades virtuales permanentes cobran una satisfacción virtual permanente. La particular forma de distanciamiento respecto de la vida cotidiana en la cual se amplía la distancia, pero junto con una intensificación de la fuerza evocadora sensible-inmediata, conscientemente puesta como fin, aumenta sin ninguna duda en la imagen comparada con la danza.

1. GEHLEN, *Urmensch und Spätkultur* [Hombre primitivo y cultura tardía], *cit.*, pág. 200.

Por eso el subyacente reflejo de la realidad cobra perspectivas incomparablemente más amplias para su despliegue: puede hacerse más amplio, más mediado, más profundo, más intenso, etc. El que al mismo tiempo pase a muy último lugar el momento del éxtasis orgiástico, y hasta desaparezca tendencialmente, es también un signo de esa mayor y más fuerte distanciación. Pero Gehlen absolutiza y deforma inmediatamente las resultantes vivencias de la «estabilidad de la coordinación simpatética de mundo y hombre» poniéndolas como «tema general de la metafísica arcaica».[1] Desde que existe una reflexión intelectual del hombre sobre sus vivencias artísticas aparecen determinaciones de lo estético que subrayan esa recíproca adecuación de hombre y mundo. (Desde Sir Philipp Sidney hasta Stendhal, podría decirse.) Y sin duda contienen esas determinaciones un momento importante del ser del hombre. Pero Gehlen interpreta erradamente lo verdadero, por no ver en ello una determinación del arte, sino el «tema general de la metafísica arcaica».

Aunque no podemos ocuparnos aquí de esa cuestión, ajena a nuestro tema, de la supuesta metafísica arcaica —consideramos a esa teoría, que ocupa un lugar central en el libro de Gehlen, como una pura construcción, nacida del desesperado y romántico anticapitalismo contemporáneo—, tenemos sin embargo que objetar lo siguiente: ese planteamiento falsea totalmente la evolución de la humanidad al tomar, según las propias palabras de Gehlen, «los viejos mitos al pie de la letra»,[2] creyendo poder sacar con tales medios, como por un conjuro, fuerzas realmente motoras partiendo de fenómenos ideológicos no más que concomitantes, como ocurre a Gehlen cuando deduce la cría de animales no del desarrollo de las fuerzas productivas, sino de las formas ideológicas mágico-rituales de la época. Para criticar culturalmente el capitalismo de nuestros días (intención en la que le asiste toda razón), Gehlen disminuye la importancia histórica de la práctica económica, a la que llama «práctica racional» con una terminología que no podría tener una cierta justificación más que si se refiriera exclusivamente al sentido objetivo de la práctica, y no a sus formas conscientes; con ello consigue exagerar la eficacia de los factores puramente ideológicos (en este caso, mágico-rituales)

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*, pág. 282.

hasta extremos de completa inadecuación, y oscurecer y deformar los fenómenos que él mismo ha percibido acertadamente en otros contextos. Todo ello queda muy claro, por ejemplo, en la siguiente argumentación: «... los mismos cazadores de la edad glacial están probando que la cría de grandes animales no pudo nacer de su mera observación ni de la utilización práctica de las observaciones: jamás hubo mejores observadores que ellos, como prueban sus pinturas rupestres, y, sin embargo, no fueron ellos los que inventaron la ganadería, la cual no podía originarse sino de un comportamiento cultural y representativo».[1] No hay ninguna duda de que las específicas cualidades de la pintura rupestre, entre ellas el extraordinario talento de observación, tienen mucho que ver con la caza de animales salvajes. Pero es un extraño enigma construido por Gehlen el conjunto de afirmaciones tácitas o implícitas según las cuales de la capacidad de observar aguda y correctamente los animales (con fines de caza) tenía que seguirse una transición a la ganadería, de tal modo que, de no presentarse esa transición, la cría de animales no puede explicarse sino por un comportamiento mágico-ritual. Gehlen, por lo común tan buen observador, se niega evidentemente en este punto a darse cuenta de que las singulares capacidades humanas se desarrollan diversamente en el seno de diversos modos de producción. La agudeza una vez conseguida del talento observador puede conservarse, pero acaso aplicada a otros objetos y a otras conexiones. El final de la edad glacial ha exigido precisamente otros métodos para la búsqueda del alimento y para la producción, lo cual acarreó una trasposición radical de todas las capacidades; algunos resultados particulares pueden entonces caer —en lo artístico, por ejemplo— a un nivel muy inferior al de los cazadores paleolíticos; pero la cultura en su conjunto era una cultura más evolucionada en lo principal. En esa situación nacieron la agricultura y la ganadería.[2] Gordon Childe indica también que en ciertas sociedades de cazadores del mesolítico el perro se conocía ya como animal doméstico; o sea, la domesticación de fácil acceso intelectual y práctico en el horizonte de un grupo humano que vive de la caza se realiza ya a ese nivel en algunos casos.[3] Una trasformación cualitativa

2. *Ibid.*, pág. 281.
2. GORDON CHILDE, *Stufen der Kultur* [Niveles culturales], ed. alemana *cit.*, pág. 61.
3. *Ibid.*, pág. 54.

como es la ganadería tenía, en resolución, como presupuesto una alteración radical de las relaciones de producción.

Esa y otras falsas interpretaciones de las situaciones históricas no alteran el hecho de que Gehlen acierta al caracterizar la obra figurativa como el nivel de objetivación superior —temáticamente orientado a lo estético— respecto de la danza. Cierto que tampoco esta transición de lo más simple a lo más complicado y desarrollado es directa y rectilínea. Es incluso muy probable que gran número de las primeras obras figurativas tuvieran un carácter mágicamente útil, puro o predominante, carácter que se diferenciaría luego paulatinamente por el hecho de cobrar predominio decisivo el elemento mimético, la concentración sobre una auténtica imagen reflejo de la realidad. Pues para los fines imitativos de la magia, para sus manipulaciones rituales, suele bastar con un procedimiento apenas alusivo, que subraye determinados rasgos abstractos de la imagen real; especialmente cuando se trata de magia de trasposición (Frazer). Pero incluso cuando se aspira directamente a una especie de imitación domina, como hemos mostrado ya teoréticamente, una conexión, ampliamente determinada por casualidades, entre las necesidades mágicas y las exigencias o pretensiones estéticas que nacen de ellas. Gordon Childe describe tales casos entre los cazadores paleolíticos del modo siguiente: «Los gravetienses solían modelar pequeñas figuras femeninas de arcilla y cenizas, o tallarlas en piedra o marfil de mamut. Los arqueólogos han dado a esas figuras el nombre de «venus», pero por regla general son horribles: no suelen tener rasgos faciales y, en cambio, la mayoría presenta las características sexuales intensamente subrayadas. Sin ninguna duda se usaron en algún rito de la fecundidad, para asegurar la reproducción de la caza... En cualquier caso, tienen que significar que aquellos hombres habían entendido el papel de la mujer en el origen de nueva vida, y que lo generalizaban mágicamente a los animales y las plantas de los cuales vivían».[1]

No hace falta, para apreciar la importancia de esa interpretación, adherirse sin condiciones al sumario juicio estético de Gordon Childe. Hoernes[2] llama con razón la atención sobre la llamativa desigualdad desde los puntos de vista de la concepción artística y de la ejecución en las estatuillas de la época. La dilatadísima

1. *Ibid.*, pág. 50.
2. HOERNES, *op. cit.*, págs. 162 ss.

coexistencia de esas tendencias es una confirmación de lo que hemos dicho hasta ahora sobre el papel de la casualidad en el decurso de la génesis de lo estético. (Piénsese en lo intensamente que han influido en el arte religioso imágenes completamente no-artísticas, y hasta antiartísticas —desde el punto de vista de la religión— en convivencia pacífica con importantes logros del arte. El que determinados estadios de la evolución hayan sido físicamente —por así decirlo— incapaces de producir cosas sin valor estético no altera en nada la corrección de ese discurso.) Tampoco en estos casos la separación de lo formado de un modo esencialmente estético respecto del mero medio ritual o de hechicería de la magia tiene lugar como una «explicación» de la independencia del arte, sino de tal modo que —a consecuencia de la irrelevancia de los nuevos rasgos desde el punto de vista de las finalidades mágicas— lo estético empieza por formarse dentro del mundo ideal y emocional de la magia. Sólo paulatinamente se produce en los hombres una cierta «habituación» a la creación de mundo por el arte: por regla general, ello se produce cuando la evolución social consolida de un modo general las ideas y los sentimientos que despierta y profundiza lo estético, posibilitando sí de facto la liberación de lo estético, de la peculiaridad del reflejo artístico de la realidad. Éste es, naturalmente, un proceso no sólo paulatino, sino también muy irregular, porque sus complicadas relaciones se imponen de modos muy varios, dadas las grandes diferencias en la desaparición del comunismo primitivo. Esa irregularidad se refuerza además porque la diversidad no es sólo de las necesidades sociales que realizan «desde afuera» la determinación de lo estético, sino también de los modos de reacción de las diversas artes, los diversos géneros, etc., a esas múltiples tendencias determinativas. Las posibilidades o inhibiciones de la evolución que así se producen son demasiadas para que podamos ni indicarlas en el marco de este trabajo. Como hemos dicho ya varias veces, esas condiciones son sobre todo favorables en la Hélade, precisamente por la clase de religión que allí imperaba, la clase social de religión menos fijada desde el punto de vista de la teología y de las castas. En todo caso, estas consideraciones muestran que la separación tiene lugar en las artes figurativas (y también en las de la palabra, naturalmente) a un nivel superior al de la danza. Superior negativamente, porque la posibilidad de la acción hacia adentro, de la producción de un éxtasis orgiástico en los que bailan, queda fuera de discusión desde el

principio en estas artes. De modos diversos, pero convergentes en la tendencia básica, las artes figurativas y las de la palabra tienden a conseguir como efecto un comportamiento inmediatamente contemplativo, lo cual constituye ya el correlato subjetivo de la creación de mundo. Y superior positivamente por el hecho de que en ellas se hace vivo, con mayor riqueza y despliegue que en la danza, el deseo de creación de mundo, lo cual evoca subjetivamente ideas y emociones que tienen que ser esencialmente independientes de la magia, aunque la diferencia no pueda hacerse consciente en el momento de aparecer aquella tendencia ni tampoco durante mucho tiempo después. Esta formación de mundo se expresa formalmente en el redondeo y la consumación internos de la formación artística. Pero es claro sin más que ese carácter formal no puede ser más que expresión inmediata de la consumada totalidad del contenido, aunque el alcance de éste aparezca aún muy estrecho o limitado. Esta cumplida totalidad del contenido constituye lo mundanal de las obras de arte, el carácter de independencia en interna completitud. Pero incluso una determinación que parte del contenido es demasiado formal para caracterizar claramente lo más esencial. La consumación tiene aquí dos significaciones, una objetiva y otra subjetiva. Desde el punto de vista subjetivo apunta al hecho de que el mundo representado se refiere inevitable y exclusivamente al hombre. La fuerza sintética de sus sentidos y su creciente diferenciación posibilita esos reflejos de la realidad en los cuales están presentes los rasgos esenciales de ésta con fidelidad, en sus correctas proporciones. Precisamente con y en ese acierto en captar la realidad objetiva revelan un mundo adecuado al hombre. El correlativo objetivo de esa situación consiste en que la consumación de lo conformado refleja la totalidad intensiva de la realidad refigurada, sus determinaciones esenciales, sus objetos y sus relaciones. Al referirse así el hombre entero e intensificado a esa totalidad intensiva puede constituirse el carácter de mundo, la mundalidad de la obra de arte, a partir de aquella consumación o madurez.

En el curso de las siguientes consideraciones nos ocuparemos detalladamente de las múltiples determinaciones de esas conexiones. Para aclarar intelectualmente la transición del estadio de la génesis al de la consumación de la obra debe discutirse ante todo brevemente el problema de los objetos y las relaciones. Recordaremos aquí nuestro análisis de la amundalidad de la orna-

mentística. Un momento esencial de esa peculiaridad de la ornamentística es, como vimos, que, en la medida en que se presentan en ella imágenes reflejas de la realidad objetiva (plantas, animales, etc.), tienen que encontrarse desgarrados de su ambiente natural e insertos en conexiones que no tienen nada que ver con su propia esencia objetiva. Ese mismo acto hace que su objetividad propia se atrofie en mero y decorativo simbolismo. Un aspecto de la situación es entonces que de esa doble eliminación de toda totalidad intensiva en el objeto, el mundo circundante y la relación, surge otro sistema de relaciones y objetos, perfecto en sí mismo, que es el sistema de la ornamentística, y sólo de ese modo podía nacer dicho sistema. Nuestro análisis, que en este contexto no destaca sino lo privativo, no comporta por ello ningún juicio de valor, pero también rechaza, naturalmente, el juicio de valor de contenido positivo que es corriente encontrar entre los modernos historiadores del arte. Hemos hablado ya de Worringer. Scheltema escribe por su parte: cuando «los objetos observados no aparecen ya a la memoria visual en su forma originaria, interviene la consciencia superior, reproduciendo las formas ya no *vistas*, sino *sabidas*, en la medida de lo posible y necesario».[1] Scheltema no pretende siquiera entender la irregular transición histórica que arranca del neolítico, sino establecer un ideal artístico absoluto, al menos para el arte germánico. Con ello se escamotea la importante cuestión que aquí nos ocupa. Si de verdad intentamos descubrir la génesis filosófica de lo estético, hay que aclarar con todas sus paradojas la correcta determinación de la pintura rupestre paleolítica. Por una parte su magnífica fuerza realista, por otra, la imposibilidad radical de continuarla, y luego la necesidad histórica y estética en que se ve la evolución del arte de empezar en cierto modo desde el principio el reflejo de la realidad, milenios después de haber alcanzado aquellos logros culminantes. Como no estamos escribiendo una historia de arte, sino intentando acercarnos filosóficamente a la génesis del principio estético, partimos exclusivamente del hecho universalmente reconocido de que los grandes logros de la pintura rupestre no se han conocido hasta nuestros días. Este hecho de la historia del arte es una consecuencia más de la catástrofe que barrió de la faz de la tierra aquella cultura y obligó a los hombres a volver a empezar desde

1. SCHELTEMA, *op. cit.*, pág. 72.

el principio, económica y, por tanto, también artísticamente. El paradójico intento de Scheltema de mostrar que el arte egipcio enlaza directamente con aquel primer gran arte no resulta nada convincente desde el punto de vista estético.[1] Ni el arte realista egipcio, ni el arte estilizado de aquella cultura tienen nada que ver con la esencia específica del gran período de la pintura rupestre: todas sus direcciones —excepto la ornamentística pura, naturalmente— están determinadas por la tendencia a crear un mundo, y significan desde ese punto de vista una ruptura con aquella prematura perfección, única e irrepetible.

La pintura rupestre de los cazadores paleolíticos es en efecto al mismo tiempo realista y carente de mundo, amundanal. Esto se reconoce hoy fácticamente de un modo bastante general, y sólo hay grandes diferencias en la interpretación histórica y estética y en la estimación del fenómeno. Hoernes ha descrito correctamente los hechos: «Esos artistas conservaron una intensa independencia también por el hecho de que no les pareció en absoluto necesario colocar en la pared sus figuras animales —por lo demás, correctamente ejecutadas —de la manera que a nosotros nos parece única admisible, a saber, con las patas hacia abajo. Nos damos así cuenta de que ellos no daban marco alguno a las figuras sueltas, ni dibujaban ninguna línea de suelo; pero se nos hace difícil admitir su práctica de poner las figuras, que, por lo general, se yerguen sobre una línea horizontal, también en otras disposiciones inexplicables. En el gran torbellino de animales de la cueva de Altamira la línea de base ideal de las figuras se aleja de la horizontal 45 y hasta 90°. Las más hermosas figuras de bisontes en reposo de aquel pêle-mêle tienen como base una línea vertical, y la mayoría de las demás, líneas oblicuas de distinta inclinación; casi no hay una figura que descanse sobre la horizontal. Análogas libertades se tomaron los pintores de la cueva de Font-de-Gaume, especialmente en la salle des petits bisons, los de la caverna de Niaux, etc... Esa arbitrariedad de la orientación refuerza aún la impresión de estar exclusivamente en presencia de figuras que no tienen entre ellas la menor relación».[2] Es característico de los prejuicios estéticos más o menos arraigados de la teoría capitalista tardía del arte el alimentar

1. *Ibid.*, pág. 77.
2. HOERNES, *op. cit.*, págs. 14 s.

un desprecio más o menos abierto al realismo —al cual suele equiparar terminológicamente con el naturalismo. Esos prejuicios se manifiestan también a propósito de la pintura rupestre. Verworn, por ejemplo, la reduce a un pasatiempo de ratos de ocio: «La técnica de la talla plástica y el grabado de huesos, practicada en la fabricación de instrumentos de hueso y en su ornamentación, tuvo que impulsar al juego, como todas las técnicas, ¿y qué estaba más a mano que la utilización lúdica de las representaciones que llenaban la entera vida mental del cazador paleolítico, las representaciones de la esfera de la caza?».[1] Pero la situación aparece mucho más complicada si se la contempla con más exactitud y menos prejuicios. Gordon Childe no se limita a aludir al alto nivel técnico de aquellas imágenes, sino que muestra en las estaciones mismas las claras huellas de lo que ha posibilitado aquel talento artesanal: «se ha encontrado en la estación magdaleniense de Limeuil, en la Dordogne, un verdadero muestrario de láminas de piedra y guijarros en los que se grabaron algo así como bocetos reducidos de las pinturas rupestres; algunos de ellos muestran correcciones practicadas como por la mano del maestro. La colección puede representar algo así como unas cuantas hojas sueltas del álbum de bocetos de una escuela artística». Childe llega incluso a ver en esos restos «la aparición de los primeros especialistas» de la historia, los cuales habrían sido mantenidos por los productores inmediatos a causa de la imprescindibilidad social de su actividad pictórica. Esa imprescindibilidad, esa utilidad, es obviamente de naturaleza mágica: la magia era para ellos tan útil «como la aguda vista del guía, la puntería del guerrero y el valor del cazador».[2]

Un grupo de artistas profesionales no puede, naturalmente, prosperar más que sobre la base de una determinada formación. Estamos sin duda en presencia de un caso excepcional: una cultura relativamente alta se ha levantado sobre la base de la caza, la pesca y la recolección, o sea, a un nivel muy bajo de la evolución económico-social. «Pero ese florecimiento cultural», prosigue Gordon Childe, «ese aumento de población, fue posible gracias al buen aprovisionamiento de alimentos, conseguido en abun-

1. VERWORN, *Die Anfänge der Kunst* [Los comienzos del arte], Jena, 1909. pág. 248.
2. GORDON CHILDE, *Stufen der Kultur* [Niveles culturales], ed. alemana *cit.*, pág. 51.

dancia merced a las especiales condiciones ambientales de la edad glacial y a un tipo de economía muy unilateralmente cortado como a medida de la explotación de ese ambiente. Con el final de la edad glacial desaparecieron también esas condiciones ambientales. Al fundirse los glaciares, el bosque avanzó por tundras y estepas, y las manadas de mamuts, renos, bisontes y caballos emigraron o se extinguieron. Con su desaparición se ajaron también las culturas que habían vivido de ellos».[1] Así se explican tanto el florecimiento cuanto la imposibilidad de una continuación inmediata.

El rasgo estéticamente único de ese arte descansa, como dijimos al principio, en el modo de reflejo, a la vez realista, destacador fiel y correcto de la realidad objetiva, de lo esencial, y, sin embargo, carente de mundo. Esta última determinación es sólo en esa conexión la causa de que ese arte no pueda continuarse; la ornamentística, como hemos mostrado, es amundanal por esencia estética. Pero este carácter es en ella un motor precisamente para alcanzar pronto un alto desarrollo, y también una razón de que pueda mantenerse o desarrollarse incluso en toda cultura que cree, aunque no sea más, ciertas condiciones de existencia para ella. Pero realismo y amundalidad son, estéticamente, puntas de una contraposición excluyente: todo reflejo de la realidad que no se detenga al nivel superficial de lo naturalista e inmediato, que se oriente a la reproducción de la totalidad intensiva, de la totalidad de las determinaciones esenciales y sensiblemente manifiestas de los objetos, crea una especie de mundo, con intención o sin ella. La paradoja de las obras maestras de la pintura rupestre paleolítica consiste en que los animales reproducidos, considerados como objetos sueltos, parecen poseer esa totalidad intensiva de las determinaciones, o sea, una intención de mundalidad, mientras que al mismo tiempo se representan completamente aislados, en su abstracto ser-para-sí, como si su existencia no estuviera en interacción alguna con el espacio que les rodea inmediatamente, por no hablar ya de su ambiente natural. Esas figuras están pues —artísticamente— fuera de todo mundo, y su conformación es en última instancia amundanal.

Pues no se trata de un aislamiento como motivo. Este aislamiento se presenta frecuentemente en la pintura posterior, pero

1. *Ibid.*, pág. 54.

es en ella siempre un motivo conscientemente elegido, con lo cual las relaciones con el mundo circundante consiguen aparecer directamente, como interacciones con el ambiente inmediato, aunque éste no parezca ser más que trasfondo, o indirectamente, como en la expresión facial, en los gestos, etc., de un retrato. Todo eso falta completamente en la pintura rupestre paleolítica. Incluso si se aceptan las tesis de Kühn, admitiendo, por ejemplo, que en el magdaleniense tardío se representan bisontes en lucha, se trata en el mejor de los casos de una composición por acumulación, motivística (iconográfica). En la ejecución artística no hay rastro de composición de varias figuras.[1] Y a pesar de ello no puede hablarse de mero naturalismo, de mera imitación fiel —fotográfica— de los modelos singulares. La representación —y no hablamos, naturalmente, más que de las mejores piezas— se orienta siempre enérgicamente a lo típico, y los detalles resultantes de verdad natural están sometidos a la jerarquía artístico-realística; su proximidad a la naturaleza no es más que un vehículo para expresar pictóricamente, visualmente, la tipicidad.

¿Cómo es eso posible? Nuestro modo de captar visualmente el mundo, de reaccionar espontáneamente a las representaciones visuales del mundo, ha perdido ya el acceso a esa clase de «concepción pictórica del mundo». El signo de ese gran arte que aquí se nos revela es que sea aún capaz —y con intensidad— de obrar sobre nosotros. (Si bien es muy probable que, en la recepción de esas obras, aunque tengamos consciencia de su carácter único y las reconozcamos así en la vivencia, las acerquemos, espontánea e inconscientemente, de un modo excesivo a nuestros posteriores modos de percepción y de imaginación, más, al menos, de lo que permitan las intenciones objetivas de su conformación). Todo animal reproducido existe pictóricamente en un Ser-para-sí absoluto, aislado, y reúne sin embargo en sí todas las determinaciones que ha cobrado —objetivamente, en la realidad— por sus infinitas interacciones con su entorno. Pero posee esas determinaciones de tal modo que éstas se centran de un modo estrictamente exclusivo en el ejemplar aislado, y así —precisamente a través de una tal singularización— le arrancan de la singularidad y le convierten en prototipo de sí mismo.

Para aclarar intelectualmente la posibilidad de ese caso paradó-

1. KÜHN, *op. cit.*, pág. 14.

jico debemos pensar ante todo en el bajo nivel de la cultura material de la época. El bajo nivel se manifiesta en la vida cotidiana del sujeto por la presencia de un talento sensible de observación y fijación de las singularidades del mundo circundante, extraordinario en sí y muy superior al de las culturas posteriores. Recordaremos nuestra anterior indicación sobre los pastores —de un nivel evolutivo sin duda superior que, sin saber contar sus rebaños, tenían sin embargo tan clara e individualizadamente impreso en la memoria cada uno de sus animales que podían precisar instantáneamente la falta de tal o cual animal. Así hablan Spencer y Gillen de la extraordinaria capacidad de los pueblos primitivos para seguir el rastro de animales, para reconocer rutas y direcciones en los bosques, etc.[1] Partiendo de todos esos hechos, Verworn dice que ese arte es «fisioplástico», un arte «que no expresa más que el objeto real o su inmediata imagen mnemónica, sin ninguna especulación sobre él, sin ninguna reflexión ni meditación». Y lo contrasta con el arte posterior, colocando por encima de aquél hasta los más torpes dibujos infantiles, en los que ve un arte «ideoplástico» que rebasa aquella inmediatez, aquella falta de pensamiento.[2] También en este punto mezcla Verworn lo verdadero con lo falso, de un modo sumamente instructivo para nosotros. Lleva sin duda razón en su calificación de la altura de la evolución intelectual de cada caso. Pero comete el típico error idealista, burgués moderno, de descomponer a los hombres en «potencias anímicas» y distribuir éstas entre las diversas etapas históricas, cuando en realidad se trata siempre de la evolución del hombre entero, y las modificaciones del factor subjetivo tienen que producirse siempre en el seno de la unidad de ese todo. Por eso las diferencias y contraposiciones de los períodos, si se contemplan a la manera de Verworn, cobran un rígido carácter metafísico, como en la contraposición recién citada que, según viejos esquemas de la historia de la literatura (por ejemplo: la Ilustración como dominio exclusivo del entendimiento, el *Sturm und Drang* como período del sentimiento contra el entendimiento, como «prerromanticismo», etc.), maneja los períodos abstractamente y los deforma a consecuencia de esa rigidez. Si los hombres de la cultura de los cazadores del paleolítico no hubieran poseído más que objetos

1. *Apud* LÉVY-BRUHL, *op. cit.*, págs. 88 s.
2. VERWORN, *op. cit.*, pág. 50.

aislados o las imágenes mnemónicas, no menos aisladas, de ellos, habrían sucumbido evidentemente al hambre. Ya el ejemplo clásico y citado de su magnífica capacidad de orientación en los bosques muestra que sus agudas percepciones se organizan realmente entre sí y forman ciertas totalidades concretas. No hay duda de que la reflexión habrá desempeñado en aquella época y en esas operaciones un papel menor que en tiempos posteriores, ya entre los agricultores y ganaderos del neolítico. Pero, volviendo a nuestras imágenes aisladas, si la fe mágica en que la refiguración correcta de un animal garantiza el éxito de su caza era tan difundida, ¿qué es el resultado, sino la reflexión acerca de una conexión entre los objetos? Una reflexión, incluso, que rebasa por abstracción lo sensiblemente dado. (Pues no se trata aquí de la corrección o la falsedad de la reflexión, sino de su carácter de tal.)

Los cazadores paleolíticos han enlazado pues los objetos, tanto de un modo sensible inmediato cuanto a través de reflexiones. ¿Cómo surge entonces la imagen animal aislada en su pintura? No hay que olvidar, ante todo, que el mundo circundante del hombre y del animal no ofrece nunca objetos aislados, sino siempre conjuntos concretos de objetos. Un elemento muy interesante de los experimentos de Pavlov con sus perros consiste en que desencadenadores de reflejos o de inhibiciones que son en sí completamente heterogéneos y que —tanto objetivamente cuanto desde el punto de vista del perro— se siguen también casualmente (metrónomo, ácidos), son objeto, tras cierto número de repeticiones, de apercepción por el perro como conjunto concreto, y ello de tal modo que la fijación de los reflejos condicionados depende de la sucesión de aquellos desencadenadores, de su periodicidad, etcétera. Ya modificaciones de un solo componente pueden provocar perturbaciones temporales, a veces duraderas y hasta crisis nerviosas. Con razón utilizan Pavlov y sus colaboradores experimentos de este carácter para investigar los diversos tipos y las diversas clases de movilidad en la adaptación de los animales experimentales.[1] Si esas asociaciones se producen en los animales incluso cuando la conexión de los sucesivos estímulos es un mero factum brutum sin sentido objetivo inmanente, sin ninguna relación con su vida normal, ¿cómo no van a producirse en los animales supe-

1. PALOV, *Mittwochskolloquien* [Los miércoles de Pavlov], ed. *cit.*, II, págs. 338-340, III, págs. 95, 258-260, etc.

riores situados en su entorno natural, y, sobre todo, en el hombre?

Se trata de un sistema de reflejos condicionados, más o menos móvil, pero fijo. Como es natural, el propio Pavlov precisamente ha mostrado que en los hombres, con la constitución del lenguaje (añadamos: y del trabajo), se produce un segundo y superior sistema de señalización, el cual llega a ser el fundamento del reflejo científico de la realidad, y abarca a ésta en su objetividad, en sus relaciones y conexiones, en sus totalidades ambientes, relativas y cada vez mayores y más abarcantes en la percepción, hasta la totalidad del mundo mismo. Será tarea de un posterior capítulo el mostrar que las síntesis del arte —y ante todo entre ellas el reflejo de la realidad como «mundo» evocador—, exigen y promueven un superior sistema de señalización. Éste comparte con el segundo sistema de señalización pavloviano el carácter abarcante y expresivo de la esencia, a diferencia de los corrientes reflejos condicionados, pero no adquiere necesariamente la unívoca conceptualidad del segundo sistema de señalización para realizar síntesis de orden muy superior al de los reflejos condicionados, con los que comparte, por otro lado, una cierta vinculación al estímulo sensible inmediato. Esta indicación anticipada era necesaria para aludir al menos al «lugar lógico» y a la metodología resolutiva de los problemas que aquí se presentan. También anticipativamente hay que observar ya ahora que los diversos sistemas de reflejo y señalización se distinguen, sin duda, por su esencia unos de otros, pero no están separados sin transiciones y gradaciones. Es sabido que en el curso de la evolución puede y tiene que presentarse una oscilación entre reflejos condicionados y reflejos incondicionados, y aún más entre los diversos sistemas recién enumerados. Pero con esto debemos interrumpir las presentes observaciones anticipadas y meramente alusivas; la exposición algo exacta de esta cuestión debe reservarse para el capítulo que le está dedicado.

Las anteriores indicaciones eran necesarias porque sólo con su ayuda pueden iluminarse ciertos problemas de un desarrollo irregular y evitar los errores que —en nuestro caso— atribuyen a tiempos pasados la estructura de nuestra vida psíquica —como hicieron algunos entusiastas admiradores de la pintura que estamos estudiando—, o que, como hace Verworn, estilizan en sentido peyorativo el primitivismo de dicha pintura, con lo que se ven obligados a construir extraños homunculi que en la realidad no habrían podido existir ni un momento. Nuestras consideraciones

apuntan, por el contrario, a mostrar cómo fue posible una tal perfección extraordinaria de las obras sobre la base de un nivel de evolución económico-social tan bajo y a consecuencia de circunstancias extraordinariamente favorables, y cómo, por otra parte, aquella altura artística no pudo levantar su esencia estética por encima del nivel que era objetiva y subjetivamente accesible en aquel estadio de la evolución social. Hemos aludido ya a esas extraordinarias circunstancias favorables apoyándonos en Gordon Childe. Ellas se manifiestan en el hecho de que, de un modo realmente excepcional para aquel nivel histórico, fuera posible una especie de profesionalidad artística, con lo cual toda la intensidad de la captación sensible visual de la realidad pudo tomar forma en una gran pintura, cuando esas misn as capacidades, con sólo circunstancias un poco menos favorables, han quedado generalmente absorbidas por la normal práctica cotidiana de los salvajes, sin dejar ninguna o casi ninguna huella digna de consideración. Pero esa realización artística no es sino la actualización de capacidades potencialmente dadas, fundadas en el modo social de vida, y no un rebasamiento del horizonte imperativamente impuesto por aquel ser social al ser-consciente de los hombres que vivieron en él.

Como es natural, ese favor de las circunstancias ambientales es mucho más sencillo en sus efectos sobre los cazadores paleolíticos que a niveles más evolucionados. Pero precisamente eso permite apreciar que también en circunstancias sociales mucho más complicadas hace falta la presencia de determinadas constelaciones —sin duda mucho más complicadas— para que de las capacidades normales, socialmente nacidas en los hombres, brote un arte en general y un gran arte en particular. Y también se aprecia que esas condiciones —y tanto más cuanto más desarrollado esté el arte— tienen que ser por principio diversas para las diversas artes; también en nuestro caso las tendencias favorables lo eran sólo a un determinado tipo de pintura. La vinculación del hombre —y, por tanto, del artista— al horizonte de la cultura material e intelectual de cada caso no es absolutamente verdadera más que en esa suprema abstracción. En cuanto que consideramos concretamente esa vinculación en diversas estructuras sociales, resulta que es su concreta dinámica de cada caso la que decide acerca de si las limitaciones van a ser rígidas o elásticas. La particular, excepcional altura de esa cultura de cazadores fue al pie

de la letra un caso excepcional, que no abrió siquiera posibilidades abstractas de continuación, por no hablar ya de progreso inmanente en una formación más desarrollada. Esto se debe ante todo al carácter predominantemente natural de la transformación de la base material. El final de la edad glacial terminó con la extraordinaria riqueza de la caza, y con esa trasformación desapareció todo aquel florecimiento cultural ya en el mesolítico. Hay, naturalmente, formaciones cuya dialéctica interna hace que las formaciones que les siguen nazcan de ellas mismas (feudalismo-capitalismo y, aún más claramente, capitalismo-socialismo); en esos casos puede surgir sobre la base dada una «producción profética» sin que por ello se suprima o supere la vinculación estructural y de contenido a los fundamentos económico-sociales. Y esto muestra de nuevo, como en todas las cuestiones de este tipo, que los puntos de vista metodológicos del materialismo dialéctico e histórico se interpenetran, que no hay una sola cuestión de complejos problemáticos de este tipo que resulte resoluble sin apelar complementariamente a los dos puntos de vista.

Así llegamos a determinar más ceñidamente la paradójica esencia artística de la pintura rupestre por el descubrimiento de su base real. La predisposición subjetiva era el talento de observación —muy superior al nuestro— de los fenómenos visuales en su singularidad y en su tipicidad, íntimamente vinculada a aquélla. Pues si consideramos más de cerca, por ejemplo, el caso antes aducido de las percepciones precisas del rastro desde este punto de vista, vemos que la finísima sensibilidad para el caso singular presupone en su extrema diferenciación (entre animal viejo y animal joven, intacto o herido, etc.) la inmediata subsunción sensible bajo algo general (rastro de esa especie animal). La coincidencia de individualidad y tipicidad en esa pintura no es pues más que una intensificación de las capacidades perceptivas visuales que las lleva a lo artístico y desarrolla necesariamente la práctica del reflejo en la cotidianidad del cazador. La posibilidad concreta de una trasposición artística de esas capacidades imprescindibles para la vida cotidiana se produce, como hemos visto, por medio de la división social del trabajo, por el «nacimiento de una profesionalidad artística», con lo que empiezan a mostrarse germinalmente las posteriores diferencias de talento y oficio. La finalidad mágica de esos reflejos de la realidad es una determinación «desde afuera» característica de la creación artística de

todos los tiempos: tanto desde el punto de vista del contenido —como concentración en torno a los objetos de la vida que entonces eran más importantes, la caza—, cuanto desde el de la forma, como exigencia patética de conformar esos objetos en su condición real, natural o sea, a la vez individual y típicamente.

El «desde afuera», que aquí es puramente mágico, o sea, mímesis de la realidad para influir de un modo favorable a la comunidad en las fuerzas que actúan «detrás de ella», produce la intención, tan paradójica para nosotros, de un realismo de gran calidad en las conformaciones singulares junto con un radical olvido de todas las relaciones del objeto con su entorno, e incluso con el espacio que le rodea directamente. Esta paradoja se entiende también por la determinación mágica de la finalidad evocadora: la vinculación esencial, la que determina el éxito, tiene aquí ubicuidad, o sea, la mímesis puede limitarse a referirse al objeto aislado, pero ya con ello puede ejercer su efecto sobre todo ejemplar de la especie miméticamente reproducida y en cualesquiera circunstancias.

El pathos de esa concentración sobre un objeto reproducido fuera de todo entorno, pero concebido de un modo típico-realista, tiene fundamentos más profundos que la «falsa consciencia» de la magia, absolutamente dominante en la época. Mejor dicho: el efecto de esa concentración se refuerza y profundiza por su fundamentación en exigencias primarias absolutas de la vida. Al estudiar los cantos y las narraciones de los pueblos primitivos, Boas llama con razón la atención sobre el hecho de que en esas creaciones el peso decisivo corresponde a emociones totalmente distintas de las que entre nosotros ocupan su lugar. Y alude ante todo al hambre: «Para un hombre primitivo el hambre es cosa completamente distinta que para nosotros que no solemos conocer su tortura ni podemos imaginarnos los horrores de la inanición».[1] La mímesis mágicamente determinada sublima esas emociones y arranca de ellas la capacidad de representar típico-realísticamente los objetos, cuya intensidad, junto con la orientación al animal singular, con completa indiferencia respecto de su entorno, refuerza la tendencia que hemos descrito de esa «voluntad de arte».

Al orientarse a lo evocador y desarrollarse artísticamente las

1. BOAS, *op. cit.*, pág. 325.

específicas capacidades visuales de los cazadores primitivos, y al cobrar su actividad, a través de aquellas tareas, una concentración tan determinada, la paradoja, aunque no pierde su carácter de paradoja estética, aparece como cosa suficientemente determinada desde el punto de vista histórico-social. No se trata aquí de la «infancia normal de la humanidad» que Marx nota en Homero, pero sí de una anticipada y aislada erupción de las capacidades y posibilidades realistas-miméticas del hombre, las cuales, ciertamente, no tienen sucesión histórica inmediata, continuación, desarrollo, ni pueden ponerse en una relación evolutiva con la evolución posterior, pero en las cuales, a pesar de todo eso, aparece con claridad un hecho fundamental de todo arte: la indisoluble unión de la mímesis evocadora con el realismo artístico. Falta aquí, por los motivos expuestos, una de las caras de la mímesis, la creación de mundo, de modo tan completo cuanto el de la perfección con que se nos presenta la producción realista del objeto. En eso se expresa la doble determinación de todo gran arte: la inseparabilidad de su esencia histórica y de su cumplimiento de la norma estética, válida para toda la historia humana. Precisamente porque aquí llega a arte el modo mental de una etapa inicial, muy primitiva, se realiza esa unidad estética: la indisoluble vinculación histórico-social con el suelo de nacimiento se une con la elevación —propia de todo arte auténtico, inverosímil y, sin embargo, inmediatamente convincente— por encima del nivel de ideas y sentimientos de la cotidianidad de cuyo suelo nace.

II *Los presupuestos de la mundalidad de las obras de arte.*

Si meditamos la diferencia entre este arte y el que hemos considerado propio de una niñez normal podemos darnos cuenta de otra determinación de la génesis de lo estético que desempeña también un papel importante en su desarrollo posterior: la superación de las barreras naturales, el dominio ejercido por las determinaciones procedentes de la unión social de los hombres, determinaciones cuya existencia arraiga en las relaciones entre los hombres y en el intercambio de éstos —socialmente condicionado y cada vez más rico— con la naturaleza. Lo inimitable de Homero es —entre otras cosas, pero no en último lugar— que ese retroceso de las barreras naturales ha empezado ya, pero que al mismo

tiempo la creciente vida social de los hombres se revela ya como una nueva «naturaleza» creada por el hombre y para el hombre. En la paradójica hermosura de las pinturas rupestres impera aún esa oscuridad; la barrera de la naturaleza no aparece aún como tal, sino más bien como perfil innato de la vida humana misma. Como es natural, objetivamente el hombre ha suprimido con su primera operación de trabajo y con su primer concepto y su primera palabra articulada la total vinculación a la naturaleza. Pero le hace falta recorrer un camino de enorme longitud para convertir ese En-sí de la salida de la naturaleza en un consciente Para-sí. Precisamente la magia como «concepción del mundo», que acompaña post festum los primeros pasos de ese retroceso de las barreras naturales en la consciencia de los hombres, iluminándolo y oscureciéndolo al mismo tiempo, imposibilita un Para-sí explícito tanto en el pensamiento cuanto en la creación de figuras. La normalidad de los rasgos infantiles de Homero se basa en que ya no hay influencia de ese tipo que pueda impedir la reflexión del hombre sobre sí mismo, mientras que para la mayoría de los demás productos de esa etapa siguen siendo eficaces dichas fuerzas; por eso vale la palabra de Marx: «Hay niños mal educados y niños viejos. Muchos de los pueblos antiguos pertenecen a esta categoría».[1] Como es natural, ese retroceso de la barrera natural es siempre relativo, y esa relatividad contiene una contradicción insuprimible e insuperable, y por tanto, sumamente fecunda. Pues el hombre no puede salirse totalmente de la naturaleza, ni objetiva ni subjetivamente. Objetivamente, porque el campo decisivo de su actividad social es siempre necesariamente el intercambio de la sociedad con la naturaleza. Por mucho que someta la naturaleza a sus finalidades y por mucho que la domine, ese dominio mismo pone la insuperabilidad de la naturaleza como objeto de la práctica del hombre. Subjetivamente, porque por muy socializado que esté el hombre, biológicamente tiene que existir siempre como ser de la naturaleza. Como hombre es sin duda producto de su propio trabajo, pero con el hacerse hombre no puede sino trasformar enérgicamente sus datos biológico-animales, y producir desde muchos puntos de vista algo que no existía en la naturaleza antes de ese proceso de autoproducción; pero sigue presente la vinculación indisoluble de las capacidades más altas, de las más alejadas de

1. MARX, *Grundrisse* [Esbozo...], I, *cit.*, pág. 31.

la naturaleza, a su base biológica. Con ello se relativiza aún más la contradicción básica y se reproduce a niveles cada vez más altos. Pues, por una parte, el ser antropológico del hombre no experimenta desde la hominización alteraciones esenciales, cualitativas, y, por otra parte, en el curso de la evolución se fijan cualidades y formas de representación producidas, de tal modo que se enfrentan «naturalmente», como formando una «segunda naturaleza», a toda novedad naciente. Por eso en la evolución real el retroceso de la real barrera natural es a menudo indistinguible de una lucha contra la «segunda naturaleza» nacida de la habituación social.

La dialéctica de este laborioso y pugnaz camino hacia arriba es de especial importancia para el reflejo estético. El reflejo científico de la realidad, nacido del trabajo y frecuentemente capaz de influir directamente en éste, tiene que abrir, de acuerdo con su esencia desantropomorfizadora, una lucha frontal contra las limitaciones biológico-antropológicas del hombre. La evolución del principio estético tiene que asumir en ese complejo de contradicciones una posición mucho más complicada. Pues tanto el aferrarse a las fuerzas que se reúnen en la «segunda naturaleza» y se constituyen en ella cuanto la alianza con lo nuevo, que intenta destruir, o trasformar al menos, esa segunda naturaleza, pueden ser, según la situación y a menudo incluso según la personalidad del artista, favorables o desfavorables para la evolución del arte. Considerado según una amplia perspectiva histórica, el principio progresivo, que toma posición contra una «segunda naturaleza» cristalizada, tendrá por lo común razón, pero tampoco incondicionalmente. Pues el retroceso de la barrera natural es una ley general de la evolución de la humanidad, y por irregularmente que siga el arte esa evolución o le preste servicios de indicador, en última instancia tiene que producirse una convergencia.

Pues —por volver a nuestro actual problema— el contenido del mundo miméticamente conformado crece ininterrumpidamente en el curso de ese movimiento. Sólo la expresión verbal es negativa cuando se habla de retroceso de las barreras naturales; en realidad se trata siempre de una intensificación y un enriquecimiento del intercambio de la sociedad con la naturaleza, de lo que se sigue necesariamente que el sujeto de ese proceso, los hombres que constituyen la sociedad, tienen que desarrollar más y más complicadas relaciones entre ellos, lo cual aumentará, complicará y afina-

rá también sus determinaciones internas. La cuestión de cuándo y en qué circunstancias esa evolución ejerce una influencia promotora o confusionaria, inhibidora, etc., en la cultura en general y en las artes en particular es un problema que tiene que resolver el materialismo histórico tanto en casos singulares concretos cuanto en su formulación generalizada. En todo caso, con ello surgen en la vida cotidiana de los hombres nuevos problemas, nuevos contenidos con los cuales tiene que enfrentarse la mímesis estética, la conformación artística. Así —contemplando de nuevo los hechos según una amplia perspectiva histórica— la configuración definitiva del mundo propio de las obras de arte, la riqueza y el abarcante carácter de su mundalidad, será un resultado de esa evolución. La fuerza progresiva de la evolución del arte es precisamente —en última instancia— esa relación suya con la vida cotidiana; el arte tiene que resolver en sentido artístico los nuevos problemas que le plantea la vida cotidiana.

También es una concreta cuestión histórica la de si esos nuevos problemas se plantean directamente por el lado del contenido o si bajo la influencia de una tal misión social procedente de la vida cotidiana aparecen inmediata y aparentemente intentos de renovación de las formas. Esa cuestión no nos preocupa aquí. En principio puede decirse meramente que los planteamientos estéticos más formales en su modo inmediato de manifestación pueden siempre reconducirse en última instancia a una nueva constelación objetiva de la realidad social, a los reflejos vivenciales de ésta en la vida cotidiana; incluso cuando los artistas desempeñan en ello un extremo papel de pioneros, o sea, incluso cuando trasponen en seguida en alteraciones de las formas tendencias que aún obran sólo germinalmente, como conatos. Para aclarar algo más en sentido filosófico la génesis de la mundalidad de las obras de arte miméticas, aludiremos a un problema en el cual se trata aparentemente de una cuestión formal pura: el origen del color local en la pintura. Cronológicamente nos alejamos con ello mucho de las pinturas rupestres recién estudiadas; pero como tras el hundimiento de la excepcional cultura que las produjo siguió un largo período de dominio de la ornamentística, que es también sin mundo, podemos seguir tratando, como hemos hecho hasta ahora, los problemas de la génesis filosófica en el terreno de los principios y sin preocupaciones cronológicas, tanto más cuando se trata de trasformaciones que, por lo que hace a

su estructura última, y aunque siempre de modos diversos, se repiten constantemente en el curso de la historia.

Wickhoff ha estudiado esta cuestión del color local en el arte grecorromano. Basándose en amplios análisis históricos, llega al resultado de que el tratamiento del color seguía siendo puramente decorativo incluso en una obra relativamente tan tardía como el sarcófago de Alejandro, o sea, que el tratamiento del color seguía basándose en las leyes de la selección fisiológica de los colores sobre la base de la complementaridad (amarillo claro y violeta, púrpura y verde, etc.). Escribe Wickhoff: «En el espectador, que vivía en las mismas condiciones fisiológicas que el pintor, la observación de esa ley, igual, por ejemplo, que las proporciones aritméticas simples en la arquitectura, producía, de modo inconsciente, una placentera impresión tranquilizadora».[1] Muy paulatinamente aparecen en algunos detalles (rostros, cuerpos, armas, etcétera) colores locales correctos, primero sin llegar a poner lo esencial de la composición cromática sobre nuevas bases. Wickhoff identifica la base de esa trasformación revolucionaria de la historia de la pintura en la presencia de la necesidad de representar el objeto indisolublemente unido al espacio que le rodea: «En cuanto se consumó la elaboración del fondo, como paisaje o como interior, se hizo imposible la arbitrariedad en la distribución de los colores o, por lo menos, quedó limitada de un modo nuevo. El paisaje, con el cielo encima, el mar y los ríos, los edificios por dentro y por fuera, sus recubrimientos, las herramientas, etc., no resultaban ya comprensibles en su conexión más que si se representaban imitando sus colores naturales, y esto tenía que llevar rápidamente a una representación plenamente natural de las figuras que se movieran en aquel ambiente».[2]

Como se ve, esta cuestión se enlaza, aunque de un modo no históricamente directo, sí por su esencia estética, con los problemas que hemos estudiado antes a propósito de las pinturas rupestres del paleolítico: con la mundalidad de la pintura. Pues es claro sin más que la mímesis pictórica de la realidad visible no puede cobrar el carácter de un «mundo» más que si los objetos representados se encuentran en una interacción real, derivada de su misma objetividad, entre ellos y con su entorno. El espacio pictó-

1. WICKHOFF, *Römische Kunst* [Arte romano], Berlín 1912, pág. 100.
2. *Ibid.*, págs. 102 s.

ricamente conformado como unidad concreta sensible-intelectual de tales complejos relacionales es el único factor capaz de evocar artísticamente la existencia de un mundo. Si falta esa unidad contradictoria y concreta, la imagen carece de aquella profundidad que echamos también a faltar en la ornamentística, tiene que quedar en decorativo-ornamental, como las imágenes de los bosquimanos y muchas pinturas rupestres del sur de España, a diferencia de lo que ocurre con las representaciones animales que hemos analizado. Probablemente no es casual que las primeras se inclinen en la coloración muy decididamente ante el condicionamiento puramente fisiológico, aunque algunos objetos —considerados abstractamente— estén coloreados de acuerdo con los modelos reales, mientras que las últimas, a pesar de su limitada escala cromática, se aproximan más a la coloración local. Y tampoco será seguramente casual que en el primer caso, incluso cuando las figuras están conformadas apasionadamente y dramáticamente relacionadas entre ellas, no surgen más que superficies abocetadas, mientras que en el segundo se presenta una plástica motilidad ante la cual se tiene la impresión de que el espacio en que vive el animal ha sido eliminado a posteriori, a diferencia del primer caso, en el cual un espacio, aun cuando contiene hombres y animales referidos unos a otros, no existe ni puede existir.

Es evidente que todos los hombres, a pesar de su muy diverso desarrollo, han dominado prácticamente el espacio que les rodeaba de modo inmediato y, por tanto, le han conocido también. Consiguientemente, cuando aparece la necesidad de su mímesis pictórica lo que tiene lugar no es en modo alguno un «descubrimiento» del espacio. La pintura «sin espacio» descrita por Wickhoff, con su composición cromática fisiológico-decorativa, alcanza incluso a épocas en las cuales la cultura greco-romana ha llevado ya el dominio geométrico del espacio mucho más allá de los primeros comienzos empírico-prácticos, y hasta ha conseguido darle una formulación teorética. Con esto se desarrolla una nueva necesidad dictada por la vida, y no sólo un nuevo modo de observar la naturaleza —menos aún un mero desarrollo de la técnica. A propósito de las uvas amarillas sobre fondo violeta de que habla Wickhoff, ni los creadores ni los receptores han creído que se tratara de la reproducción de una correlación de colores de la realidad. Precisamente la simultaneidad del nuevo planteamiento pictórico —color local de los objetos y configuración de un espacio

concreto ocupado por objetos— muestra que la necesidad nacida de la vida cotidiana se orientaba más al conjunto de esas dos determinaciones que a una nueva cualidad en el reflejo artístico de la realidad. La observación más precisa de los colores locales, fruto de esa necesidad, el esfuerzo por dominar técnicamente la configuración espacial (perspectiva, etc.), son otras consecuencias más, y no propiamente puntos de partida de lo nuevo.

Leonardo da Vinci ha resumido acertadamente el fundamento estético-filosófico de las nuevas necesidades que provocan las revolucionarias trasformaciones de la forma y el contenido del arte: «Mientras que la poesía roza la filosofía moral, la pintura se encuentra de lleno en la filosofía de la naturaleza; aquélla describe las operaciones del espíritu observador, ésta obra con el espíritu en los movimientos».[1] Basta con dar al concepto de movimiento una amplia significación, al modo de Leonardo, para que pueda contener todas las interacciones del hombre *con su entorno* visualmente perceptible (entendiendo también aquellas interacciones en el sentido más amplio y de principio). Pero también hay que tener en claro que aquellas necesidades visuales, aparte de nacer espontáneamente, pueden ser conscientes hasta cierto grado desde el punto de vista de la actividad y la receptividad artísticas, aunque los participantes estéticos —activos y pasivos— no sean capaces de formular conceptualmente lo que experimentan y hacen. Por último, también debe estar claro que la falta de aclaración conceptual que pueda presentarse en esa situación no anula en absoluto la profunda conexión, rectamente vista por Leonardo, entre el arte figurativo y la filosofía de la naturaleza. Como es natural, a propósito de este último punto hay que tener en cuenta a la vez el paralelismo y la divergencia. La interrelación entre filosofía de la naturaleza y artes figurativas era en tiempos de Leonardo más intensa y también más consciente que en la Antigüedad. Pero es indudable que los artistas, ya antes de Leonardo, han utilizado para su práctica artística resultados y métodos de la ciencia natural que en aquella época estaban mucho más relacionados con la filosofía de la naturaleza que en tiempos posteriores. Una relación análoga, aunque más laxa y menos consciente, existió también en la Antigüedad. Pero el problema de la conexión objetiva no se agota ni histórica ni estéticamente con la compro-

1. *Leonardo da Vinci: Der Denker, Forscher und Poet* [Leonardo da Vinci: el pensador, el científico y el poeta], Jena 1906, pág. 156.

bación de tales relaciones conscientes o semi-inconscientes. Siempre partimos de que la vida cotidiana plantea a la ciencia y al arte determinados problemas, los mueve a resolverlos —aunque ello no llegue en absoluto a consciencia o se exprese en formas falsas—, mientras, por otra parte, todos los resultados de esos dos ámbitos objetivadores enriquecen, a través de las más diversas mediaciones, la vida cotidiana, su pensamiento, su sensibilidad, y profundizan y amplían todo ello, con lo cual la ciencia y el arte vuelven a verse obligados a concebir de nuevo su campo de acción, etc., etcétera. Nuestro problema pictórico del espacio no puede comprenderse sino desde la atalaya de unas condiciones evolutivas ricamente complicadas. Sin duda la práctica cotidiana, en los primeros estadios de un pensamiento científico (filosófico-natural) que se libera de prejuicios mágicos y (luego) religiosos, recibe impulsos decisivos de este pensamiento; hemos aludido ya varias veces a la importancia de la geometría en este contexto. La concepción del espacio, basada primero en la intuición y la representación, se levanta así al nivel de la pura conceptualidad, con lo cual se abren para la vida del hombre perspectivas hasta entonces inimaginables: basta con pensar en el camino que lleva desde la búsqueda de reparo en cavernas naturales, etc., hasta la construcción de casas seguras y permanentes. Al aprender los hombres de ese modo a dominar intelectual y prácticamente el espacio que los rodea, surge en ellos un complejo vivencial completamente nuevo, el cual en el período de la vida salvaje tenía por fuerza que ser desconocido: la vivencia del dominio absoluto sobre el entorno, sobre el mundo circundante, la vivencia del mundo como patria del hombre. El fundamento material de esa vivencia se desarrolla en el curso de muchos milenios; con él avanza la consciencia de una cierta seguridad de la vida, de la seguridad como factor objetivo y subjetivo de la existencia normal. Hay que subrayar especialmente la palabra "normal", pues es imposible eliminar conmociones, catástrofes, etcétera de la imagen objetiva del mundo y, por tanto, también de su vivencialidad. Pero el hecho de una «seguridad» objetiva de la vida humana normal, por limitado que sea su ámbito al principio, significa una revolución de la sensibilidad humana, sensibilidad que hoy ya se ha hecho en nosotros cosa tan obvia que apenas conseguimos imaginarnos la vivencia de su real y estricto contrario.[1]

1. Es característico que las extremas filosofías de la desesperación pro-

Pero eso no significa que no sean históricamente registrables con mayor o menor exactitud algunos puntos nodales de esa línea. Consideramos el salto aquí descrito de la historia de la pintura, la configuración del espacio en el cuadro, como una importante etapa de esa evolución. Una vez que los éxitos prácticos, económicos, sociales y técnicos introdujeron un determinado grado de seguridad en la vida normal de los hombres, una vez que el pensamiento científico llevó a una altura relativamente alta, teorética y prácticamente, las relaciones espaciales, pudo surgir el sentimiento de que el espacio circundante al hombre no era nada que por principio le fuera ajeno o hasta hostil, sino más bien su mundo propio, algo que le corresponde, algo que constituye —en cierto sentido y hasta cierto punto— una ampliación de su propia personalidad. Con la ornamentación de las herramientas, el hombre ha vuelto a conquistar en este sentido, ha convertido en elementos de una ampliación de su Yo, objetos que desde el punto de vista técnico-práctico ya constituían desde antes una prolongación de su radio de acción subjetivo. La difusión general de la ornamentación de las herramientas entre los pueblos primitivos muestra que el hecho mismo es un hecho elemental de la vida. Pero aun apreciando como se merece ese importante paso hacia la constitución por el hombre, en sí mismo y en torno suyo, de un mundo que le sea adecuado, no puede tampoco olvidarse que, mientras no se supere ese nivel, ni la mayor acumulación de tales objetos es capaz de constituir en su totalidad un mundo humano, del mismo modo que tampoco el más hermoso ornamento del cuerpo puede hacer de éste una real personalidad. Hace falta para ello un superior grado de interpenetración del mundo circundante inmediato del hombre por los principios vitales de su existencia, y esto es precisamente lo que ocurre en la evolución a la que estamos aludiendo.

Es seguro que con eso se produce una ruptura con la inmediatez, una cierta distanciación del hombre respecto de sí mismo, de su propia actividad y de su propia existencia. En el trabajo surge la primera y auténtica relación sujeto-objeto, y con ella un sujeto en el auténtico sentido de la palabra. Ya Hegel ha indicado

pias de la edad moderna, desde Schopenhauer hasta Heidegger, consideren como una de sus principales tareas polémicas la lucha contra ese sentimiento de seguridad, contra su supuesta ceguera, limitación, contra la «decadencia» *(Verfall)* que según esos filósofos se manifiesta en ella.

con razón que con ello se termina la inmediata ausencia de distancia entre el mero deseo y su mera satisfacción: «En la herramienta establece el sujeto un punto medio entre sí mismo y el objeto, y ese punto medio es la racionalidad real del trabajo».[1] Es claro sin más que la ornamentación de las herramientas es un paso más en esa distanciación, precisamente —y esto es lo esencial para nosotros— en dirección distinta de la antes brevemente estudiada. Ya por su mero estar puesto da el cuadro o la imagen a esa nueva distancia una intensificación nueva, cualitativamente acentuada: surge una configuración creada por el hombre y que no sirve sino a un fin: aclarar al hombre sobre sí mismo mediante el reflejo de su mundo interno y su mundo circundante, y levantarle así sobre sí mismo en cuanto dado en la vida cotidiana, ayudarle a obtener consciencia de sí mismo. El hombre llega verdaderamente a ser él mismo al crearse su mundo y apropiárselo en el seno del mundo por él reflejado.

Esta cuestión pictórica —el descubrimiento del color local de todas las cosas para representar miméticamente su conjunto con un espacio concreto—, que a primera vista parece puramente técnica, se convierte en un paradigma maduro de ese sentimiento vital en lo estético, o sea, de la creación de un mundo propio del hombre. La palabra "propio" tiene en este contexto tres significaciones, y las tres son de igual importancia para el conocimiento del fenómeno estudiado. Se trata, en primer lugar, de un mundo que el hombre ha creado para sí mismo, para lo humano-progresivo que hay en él; en segundo lugar, de un mundo en el cual aparece en imagen la peculiaridad del otro mundo, de la realidad objetiva, pero de tal modo que la sección del mismo, inevitablemente reducida y recortada, que constituye inmediatamente el contenido de la imagen, crece hasta convertirse en una totalidad intensiva de las determinaciones decisivas en cada caso, levantando así una reunión en sí tal vez accidental de unos cuantos objetos a la altura de un mundo necesario en sí; en tercer lugar, se trata de un mundo propio en el sentido del arte, o sea, en nuestro caso, de un mundo visualmente propio, en el cual los contenidos y las determinaciones de la realidad objetiva se evocan miméticamente, se despiertan a existencia estética y pueden manifestarse sólo en

1. HEGEL, *Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie* [Escritos de política y filosofía del derecho], Leipzig 1923, pág. 428.

la medida en que se trasponen en visualidad pura. La obra de arte y su totalidad intensiva de determinaciones presuponen un tal medio homogéneo para su modo de manifestación sensible-intelectual. Por eso la pluralidad de las artes no es ningún resultado de la diferenciación de un principio estético unitario (o de la idea estética, como dirían los grandes filósofos idealistas); es más bien el hecho originario de lo estético, y el principio estético no puede conquistarse —intelectualmente, no ya al nivel de lo inmediatamente estético— más que llevando a consciencia filosóficamente lo que tienen en común aquellos medios homogéneos. Ni siquiera la correlación sistemática de las artes puede deducirse sin más de dicho principio, sino que nace del sistema de las necesidades de la vida humana que posibilitan y promueven el ulterior desarrollo hasta lo estético.

Más tarde estudiaremos los problemas miméticos que suscita ese mundo propio —y así entendido— de las obras de arte. Hemos tenido que anticipar ya el punto de partida porque sin ello habría sido incomprensible la identificación de la génesis del arte en el nivel más alto de su objetivación, de su ser-puesta-sobre-sí-misma. Volvamos ahora a los problemas filosóficos de la génesis. Al considerar la transición desde una coloración esencialmente fisiológica hasta los colores locales fieles al objeto, la reflexión filosófica ve en esa transición ante todo el anuncio de que la inmediatez está a punto de terminarse y, por tanto —según la acertada concepción de Hegel—, un camino que lleva de lo abstracto a lo concreto, «pues lo inmediato y lo abstracto son lo mismo».[1] Nuestro estudio de la ornamentística ha confirmado ya la verdad de esa sentencia hegeliana. Para tratar correctamente la dialéctica hay que considerar, de todos modos, también en este contexto, la relatividad de esas determinaciones. Pues toda inmediatez es sin duda abstracta comparada con la concretización que significa su superación; el desarrollo de la mundalidad de las obras de arte —visto en perspectiva histórico-universal y pasando por alto la irregularidad del proceso, sus involuciones, etc.— emprende sin ninguna duda ese camino. En ello se expresa una ley general de la evolución del arte. Pero con eso no se niega que ciertas realizaciones de la inmediatez ocupen un lugar privilegiado precisamente

1. HEGEL, *Philosophie der Religion* [Filosofía de la religión], *Werke* [Obras] *cit.*, Band [vol.] XI, pág. 313.

por lo que hace a su identidad y su abstracción. Así ocurre sobre todo con la ornamentística, en la cual la total identificación de inmediatez y abstracción se convierte en principio constitutivo de su peculiaridad, de su lugar en el sistema de las artes. Pero incluso cuando no se produce una tal fijación definitiva, como en el caso, ahora tratado, de la coloración fisiológicamente condicionada, los comienzos ocupan siempre un lugar especial: por una parte, la superación de su dominio absoluto supone un tal paso cualitativo en la evolución que la historia de la pintura propiamente mimética empieza, estrictamente hablando, con él; por otra parte, como más tarde veremos detalladamente, esa superación contiene un momento decisivo de conservación o preservación, de levantamiento a un nivel superior en la conexión nueva. Todo eso complica sin duda la identificación hegeliana de inmediatez y abstracción, pero no disminuye en nada su verdad general. Precisamente en la pintura de los tiempos más recientes podemos ver que todo intento resuelto de volver a la inmediatez produce una abstracción, una pérdida de mundo, y que, a la inversa, las tendencias a la abstracción pura tienen como consecuencia necesaria una inmediatez pre-objetiva y amundanal.

Por eso nos desviaríamos en seguida de la dialéctica aquí fijada si viéramos en su generalidad un acto único y definitivo. Todo lo inmediato está objetivamente mediado, y las más complicadas mediaciones acaban por producir constantemente nuevas inmediateces. También es ése el caso aquí; pues la inmediatez del uso de las composiciones cromáticas fisiológicas para fines artístico-decorativos se deriva, naturalmente, de las meras necesidades fisiológicas de la vida a través de una larga y complicada serie de mediaciones. Esa composición no es en absoluto en el terreno del color un verdadero comienzo, del mismo modo que la percepción primitiva de superficies y siluetas no constituye aún una ornamentística. Éste es —si es que hay alguno— el verdadero fenómeno paralelo del de la coloración fisiológica en la historia del arte. En el lugar antes citado, Wickhoff habla de «las sencillas proporciones aritméticas de la arquitectura» como analogía aclaradora del efecto cromático en cuestión; creemos que aún sería más acertada la comparación con la ornamentística, tanto más cuanto que ambos modos de exposición artística suelen presentarse juntos, reforzándose mutuamente, por ejemplo, en los tapices orientales. Por otra parte, vale la pena aludir brevemente al hecho de que en la poste-

rior evolución de la pintura el color local desempeña no pocas veces el papel de una inmediatez que hay que superar, como en la génesis del claroscuro o aún más en la de la pintura al aire libre.

Esa relatividad insuperable de la inmediatez y la mediación es una ley general de la dialéctica objetiva igual que de la subjetiva. En la estética, sin que por ello pierda validez esa ley, se añade aún el hecho específico de que toda obra de arte representa por principio una inmediatez, o sea, que la creación artística destruye viejas inmediateces de la vida, se desprende de ellas, precisamente para producir en la obra una nueva inmediatez asimilando las nuevas complicaciones de la vida. Hemos indicado ya eso a propósito de los colores locales. Como complemento de la dialéctica concreta que aquí aparece observaremos que sería totalmente falso inferir del condicionamiento fisiológico de la colorística superada por el color local la inmediatez absoluta de la primera, o sea, creer que ésta sea directamente derivable de la naturaleza fisiológica del hombre como ser de la naturaleza. Kant ha indicado ya que los colores puros del espectro no contienen sólo «sentimiento sensible», «sino que también permiten reflexión sobre la forma de esas modificaciones»,[1] y por ello pueden ser inmediatamente, en su mero ser-así, expresión de esa reflexión. Baste aquí con esa alusión a la tesis de Kant, relevante para nuestro problema. Como el propio Kant ve en esa idealidad inmediata de los colores un problema de la belleza natural, tendremos que estudiar su opinión detalladamente cuando hablemos de este complejo de problemas. Indiquemos aquí ya que Kant se propone explicar la vinculación emocional de contenidos morales con colores puros por una influencia de la naturaleza en el hombre. Desde el punto de vista de una aclaración estética de la cuestión de cómo impresiones puramente fisiológicas pueden convertirse en portadoras de contenidos humanos, morales, sociales, y, por tanto, en vehículos de una actividad y una receptividad miméticas, la tesis de Kant no dice mucho. Pues si ella contuviera lo esencial, la significación moral sería tan fisiológicamente inmediata como la acción del color puro mismo, lo cual está en contradicción con todas las experiencias antropológicas sobre el origen de los sentimientos morales y de los sentimientos estéticos.

1. KANT, *Kritik der Urtelskraft* [Crítica de la facultad de juzgar], § 42.

Más concretamente se ha situado Goethe ante este problema en su *Teoría de los colores*, en la que dedica al problema una entera sección bajo el significativo rótulo de «la acción sensible-moral del color». Las consideraciones de Goethe rebasan ampliamente las de Kant en el sentido de que la unificación, por ambos registrada, de contenidos naturales y sociales no se toma en el pensamiento de Goethe simplemente por su lado fisiológico para hacer mutar ese lado directamente en moralidad, sino que, en sus ejemplos al menos y aunque ello no se elabore con consciencia metodológica, Goethe permite barruntar una interacción de los dos componentes. Así habla, por ejemplo, «del celo de los reyes por la púrpura»[1] o dice: «El color negro debía recordar al noble veneciano la igualdad republicana»,[2] etc. Aún más: a propósito del uso alegórico del color, Goethe subraya que «hay en esto más elemento causal y arbitrario, convencional puede decirse, porque tenemos que recibir primero de la tradición el sentido del signo para que podamos saber qué significa, qué hay, por ejemplo, del color verde que se ha atribuido a la esperanza».[3] Pero si son posibles tales efectos «sensibles-morales» —y la etnografía muestra que lo son efectivamente y que aparecen muy pronto—, no por ello tiene que ser unívoca la correlación de los dos componentes, en sí heterogéneos. Sabemos, por ejemplo, que el color del duelo es en muchos pueblos el negro, pero en otros muchos el blanco, y que también otros muchos colores pueden desencadenar inmediatamente el efecto sensible-moral del luto. Cierto que en su *Teoría de los colores* Goethe no se contenta con estudiar el efecto de colores simples y de su complementaridad. También rebasa a Kant ampliamente por el hecho de que para él no hay ningún color que constituya una unidad metafísica definitiva. En su opinión, por el contrario, matices mínimos, y hasta la naturaleza del material al que se aplica el color, pueden hacer que mute en contrario el efecto «moral». Puede bastar como ejemplo de esto su exposición sobre el amarillo: «Mediante un movimiento reducido e imperceptible, la hermosa impresión del fuego y del oro se transforma en la sensación de sucio, y el color del honor y la alegría en color de la

1. GOETHE, *Fabrenlehre* [Teoría de los colores] *Didaktischer Teil* [Parte didáctica], N.º 797.
2. *Ibid.*, núm. 843.
3. *Ibid.*, núm. 917.

vergüenza, del asco y el malestar».[1] De todo eso se sigue que los colores singulares no obran de un modo simple y directamente fisiológico ni siquiera en el estadio de la coloración fisiológica, sino que, a consecuencia del desarrollo social del pueblo que los utiliza, se cargan ya diversamente de significación. La complementaridad, como modo normal de composición en este período, está sin duda fundada fisiológicamente; pero es claro que las asociaciones de su eficacia, fijadas por la habituación y la costumbre sociales, tienen que desempeñar un papel nada despreciable.

Aunque ese comienzo inmediato es en sí sumamente mediado, y aunque su esencia fisiológica está atravesada por muchas determinaciones sociales, el hecho es que la transición al color local y a la conformación pictórica del espacio constituye un verdadero salto. El aspecto de contenido, la tarea social que aquí se impone a la pintura —la creación de un mundo propio para el hombre— ha sido ya objeto de nuestras breves consideraciones. Los problemas formales que se originan se concentran en torno a la reproducción mimética de una totalidad intensiva, lo cual plantea la tarea de que todos los elementos singulares de la forma, y aún más toda relación entre ellos, aun preservando plenamente su simplicidad inmediata como partes del todo, se conviertan en portadores de diversos y múltiples efectos evocadores. Pues no puede surgir un mundo en la obra de arte más que si los detalles y su vinculación suscitan en el contemplador la vivencia de una inagotabilidad comparable con la de los objetos y sus interacciones en la vida real, y exacerban y condensan esencialmente frente a ésta aquella emoción. Porque en la realidad cada objeto prueba con su existencia misma sus relaciones con los demás, la ley que rige su movimiento, su existencia también, etc.; o, por mejor decir: en la vida real todo eso no necesita prueba alguna, pues el hombre de la cotidianidad aprende a su costa a respetar el ser de cada ente. El conocimiento o la vivencia de la infinitud de las determinaciones de los objetos, de sus relaciones, etc., es sin duda también en la vida cotidiana una componente importante de la correcta actitud de los hombres para con la realidad objetiva. Pero sólo con el arte —y sólo en él— esa inagotabilidad de las propiedades, de las relaciones, etc., se convierte en principio constitutivo y, al mismo tiempo, en criterio de la existencia (en el sentido de la estética).

1. *Ibid.*, núm. 771.

Pues sólo la evocación de esas estructuras produce la duplicidad del mundo artístico-conformado (o sea, su carácter de mundo): es un mundo independiente de mí y que se me contrapone como inagotable, pero, sin embargo —uno actu con esa sustantividad— vivo como mundo mío.

Como es natural, también esa infinitud intensiva está en gran medida determinada histórico-socialmente. El contenido, la cualidad, la riqueza de las determinaciones aquí concentradas, todo eso está determinado por la vida misma: ella es la que lo propone al artista como programa formal de su tarea social. En esta categoría puede producirse, pues, tanto un enriquecimiento cuanto un empobrecimiento, un aumento o una disminución de la intensidad, todo ello desde el punto de vista histórico. Cuando rechazamos vivencialmente algunos productos del arte por primitivos, etc., o quedamos insatisfechos de la vivencia producida, el fundamento de nuestra reacción es generalmente que esos productos artísticos, en aquel proceso histórico, se encuentran en una rama descendente, o que descuidan precisamente las determinaciones que cada presente considera decisivas para la existencia estética en la obra de arte. Visto en la perspectiva de una historia universal del arte, la línea evolutiva es empero ascendente. Por eso —en el caso de nuestro problema— no hay nada que arguya contra el salto cualitativo, aunque en la creación de mundo propio en la pintura, junto a los colores locales y a la conformación del espacio, falten aún algunas determinaciones visuales que en el curso posterior de la historia de la pintura llegarán a ser trasformaciones revolucionarias en aquellos puntos de inflexión. Este salto cualitativo existe sin duda alguna respecto de la concepción fisiológico-decorativa del color. Pues simplemente una clase de asociación (de reflejos condicionados) ya lo que Goethe llama la acción sensible-moral de los colores es desarrollada por la habituación social; por eso, sobre esa base, la combinación compositiva de los colores tenía que recurrir a la complementaridad, más o menos directamente fundada en lo fisiológico. Al tratar los problemas compositivos de la ornamentística hemos aludido ya a su relativa simplicidad, a sus relativas inmediatez y abstracción. Cuando los objetos cobran sus colores locales y aparece con ello el problema pictórico de su estructura material, de su dureza o blandura, de su pesadez o ligereza, etc., tiene que ceder también en la composición la barrera natural, que en este caso es fisiológica. Cuantas más propiedades de un objeto revela la

coloración que lo conforma, tanto más compleja tiene que ser la vinculación compositiva de los colores, tanto más dilatados los rodeos por los cuales puede realizarse su última armonía en la totalidad de la imagen, y tanto más se aleja esa armonía de un mero acorde inmediato sobre la base de la complementaridad. También en esto el contenido sensible-visual y su conformación pictórica rebasan el ámbito de validez de los reflejos condicionados, exigen al contemplador una capacidad sensible-visual sintética y la exigen aún más al creador, capacidad que alcanza, en cuanto a facultad sintética de captación y en cuanto a precisión, el nivel de la conceptualidad, aunque sin trascenderlo en modo alguno. (Ésta es una cuestión que tampoco podrá tratarse detalladamente sino en un capítulo posterior.) Se trata de una fase general de la independización del arte, fase que principalmente se funda en la esencia de lo estético mismo. El que la hayamos planteado a propósito de la pintura se debe sólo al deseo de contar con una ejemplificación fácil. Pero en todas las artes pueden indicarse transiciones de esa clase.[1]

Nos limitaremos a aludir brevemente a una situación, análoga en todo lo que se refiere a nuestro problema genético, aunque diversa desde todos los puntos de vista concretos, que se presenta en el arte de la palabra. Ya en otros contextos hemos subrayado el hecho de que muchas formaciones verbales arcaicas parecen tener para nosotros un carácter, por así decirlo, originariamente pintoresco porque no designan con una palabra de corte conceptual complejos de impresiones sensibles, como colores, sino que lo hacen parabólicamente, al nivel de una percepción que pasara a representación; recuérdense ejemplos ya aducidos, como el de la dicción «como un cuervo» en vez de «negro», etc. Ya entonces polemizamos con la tendencia romántica de crítica cultural que ve en ese tipo de expresión lingüística algo «más poético» y se complace en contraponerlo a los posteriores lenguajes, tendentes a la univocidad conceptual. En realidad, no puede nacer una len-

1. Baste remitir al excelente análisis de Riegl, «Zur kunsthistorischen Stellung der Becher von Vafio» [Sobre el lugar de los vasos de Vafio en la historia del arte], en el que estudia la conformación del espacio y el realismo tal como se presentan en el relieve. Publicado en *Gesammelte Aufsätze* [Artículos y ensayos], Augsburg-Wien, 1929, págs. 71 ss. El hecho de que Riegl esté en ese contexto muy lejos del problema de la génesis que aquí nos ocupa da aún más valor a la coincidencia en el análisis de los hechos.

gua auténticamente poética más que cuando se ha superado radicalmente aquel modo de expresión primitivo que refleja el mundo interno y el externo de un modo meramente inmediato, «natural». Y eso no ocurre hasta que cada palabra, con la pérdida incluso de la sensualidad inmediata, se ha levantado al nivel del concepto, cuando la evocación se consigue por medio de palabras sintácticamente unidas en la frase, o sea, mediante un conjunto de signos verbales de reflejo que concuerdan unos con otros, se refuerzan o debilitan unos a otros en sus efectos. La analogía estética con el problema de los colores recién tratado aparece aquí claramente si nos damos cuenta de que un tal «efecto sensible-moral» de las totalidades sintácticamente sintetizadas se pone en simultaneidad inseparable con la multiplicidad de la función evocadora de todos sus elementos. Precisamente así se supera poéticamente la «prosa» que consigue la palabra por la univocidad conceptual de su significación, de tal modo que la trasformación en poesía no aniquila en modo alguno la precisión intelectual de la palabra o la frase; por el contrario, su preservación es también un motivo en el sistema de las múltiples significaciones y relaciones semánticas que hace, de esas tonalidades, totalidades en sentido estético No debe olvidarse nunca que en la serie de los medios de evocación lingüísticos desempeña un papel nada despreciable lo que Goethe llama el laconismo de la poesía popular, la expresión reducida a lo imprescindible, a menudo emparentada externamente con la definición. El carácter conceptual de la palabra no se reabsorbe pues simplemente trasformándose en signo evocador de percepciones sensibles; sin duda se produce también esa retrasformación, pero es un momento del fenómeno, entre muchos otros y al mismo título que la preservación del contenido significativo lógico-objetivo: la múltiple carga funcional de cada palabra, de cada conexión sintáctica de palabras, de toda síntesis lógico-rítmica, pictórico-plástica, en la frase y en la conexión de las frases, la unidad orgánica del sonido evocador de significaciones y estados de ánimo, levantada a nueva inmediatez, la eliminación de recubrimientos ya convencionales de la palabra y el consiguiente despertar de su significación originaria, tan fresca intelectual cuanto sensiblemente, etc., todos esos momentos en su colaboración serán capaces de crear una estructura verbal cuya acción evocadora —incluso en el poema más breve— produzca como por ensalmo un mundo propio, propio en su contenido y en su forma (verbal).

Es pues profundamente falso que la evolución de la lengua —que necesariamente tiende a univocidad y precisión lógicas— tenga que debilitar su fuerza sensible. Esto ocurre sin duda en gran medida en la vida cotidiana de sociedades desarrolladas, en las que el lenguaje se momifica muchas veces como puro medio de comunicación tecnicista y se esquematiza así en gran medida; y sin duda ocurre muchas veces en esos casos que incluso la lengua de la poesía se deforma y da de sí clichés, o que a consecuencia de un proceso meramente abstracto dirigido contra esa evolución, sin ir a las raíces de la problemática, se ponen —pour épater le bourgeois— rebuscados esquemas de acentos invertidos en el lugar de los esquemas ya desgastados. También aquí vamos a tener que contentarnos con una mera alusión a esas recaídas, pues la línea histórico-universal del desarrollo poético del lenguaje discurre del modo antes indicado de la creación de mundo sobre la base de una creciente polifonía de las significaciones siempre nacientes con la multiplicidad cada vez mayor de la evocación de efectos rítmicos, sonoros, pictóricos, etc.; en su síntesis se expresan las relaciones objetivas, cada vez más complicadas, de los hombres en sociedad y sus reflejos en la vida anímica. Pero sería desconocer la situación histórica estética, en su pasado y en su devenir, el descuidar, por la creciente complejidad del contenido y, por tanto, de sus medios de expresión, la naturaleza esencial de la lengua poética, simplificadora, creadora de nueva inmediatez en la síntesis. Precisamente en esas conexiones cada vez más finas pueden conservar los más simples y grandes sentimientos una expresión adecuada, de suprema simplicidad, y pueden palabras o giros aparentemente desgastados, ya triviales, convertirse en portadores de nuevos y significativos modos de comportamiento humano, y conformarlos —precisamente en su aparición verbal cotidiana— de un modo poéticamente adecuado, creador de mundo. Baste recordar a este respecto las célebres réplicas finales del Thoas goethiano en la *Ifigenia*: «¡Id, pues!», «¡Adiós!»

Se han indicado al menos algunos de los rasgos esenciales de la estructura de la obra, fijando así más claramente que hasta ahora el término ad quem de la separación de lo estético de la vida cotidiana. Pero lo que ante todo importaba era aclarar la orientación de principio de ese proceso en el cual lo estético se encuentra a sí mismo y se objetiva como formación autónoma. Lo que hemos expuesto en forma muy abstracta se concretará ulte-

riormente en las discusiones siguientes respecto de las categorías filosóficamente decisivas. Pero como toda la primera parte de esta obra se concentra en la explicitación de la peculiaridad de lo estético según el método del materialismo dialéctico, el resultado de su totalidad no puede consistir sino en mostrar histórico-sistemáticamente en su necesidad la obra de arte como formación central de la esfera estética. Su concreta estructura categorial, con su detalle, será el objeto de nuestra segunda parte, y, desde luego, tampoco entonces con toda la concreción de los diversos géneros, estilos, etc. El que ya aquí, en el estudio de la génesis, hayamos anticipado tanto de las últimas consideraciones, es consecuencia de nuestro método general, que intenta concebir las tendencias evolutivas, los puntos de partida genéticos visibles en los estadios iniciales, a partir de las objetivaciones plenamente desarrolladas. Pero la cuestión central de las presentes consideraciones es la génesis de lo estético.

Para resumir todo lo enumerado hasta ahora y dar un paso más en el problema de la génesis se nos permitirá una breve retrospección del camino recorrido desde el punto de vista de nuestro actual problema. Con nuestros últimos análisis de la mundalidad del reflejo mimético de la realidad nos hemos visto llevados a ciertos problemas de la composición, ante todo en su forma más simple y originaria: la vinculación de reflejos de objetos diversos en la vanidad vivenciable, impositiva de la vivencia de un mundo conformado. Exponiendo un resumen arqueológico e histórico de la formación de grupos en las artes figurativas, Hoernes ha dado un conspecto muy instructivo de la situación que se produce al nivel evolutivo que estamos estudiando. Como es natural, se trata sólo de registrar hechos de la evolución histórica. No podemos atender aquí a las explicaciones y valoraciones de Hoernes. «Las más antiguas obras recibidas del arte figurativo contienen innumerables testimonios de la incapacidad de conseguir ya la más simple composición de grupos. Esa incapacidad reina tanto en el ámbito de las formas figurativas como en el de las que no lo son. El ritmo y la simetría, principios que uno tiende a imaginar como de eficacia decisiva en el comienzo de la evolución, desempeñan en ellos un papel asombrosamente modesto. La imagen suelta, el signo suelto, tienen un ser separado sumamente curioso y ajeno a nuestros conceptos, nuestros hábitos, una existencia tenaz sin vinculaciones recíprocas, sin coordinaciones ni subordi-

naciones, sin acentuación de lo uno por lo otro, etc. Éste es uno de los rasgos característicos esenciales de la imaginería paleolítica o diluvial. El arte postdiluvial se comporta de un modo completamente distinto y hasta contrario. La tendencia dominante en este último, la ornamentística, está totalmente basada en las leyes más simples del ritmo y de la simetría».[1] Volvemos a elegir la pintura para ejemplificar esta situación porque en ella aparece del modo más directo y claro la conexión decisiva; más tarde hablaremos de las cuestiones mucho más mediadas que se suscitan en las demás artes.

Ocurre pues que los dos reflejos estéticos, por lo común inconscientes, de la realidad analizados en nuestras anteriores consideraciones, las dos corrientes amundanales y mágicamente recubiertas —la mímesis de objetos aislados y la ornamentística abstracta— coinciden y pueden levantarse a una cierta unidad sintética. Es obvio que esta idea se hace completamente falsa y esquemática si, como frecuentemente ocurre en la historia del arte y en la estética, las diversas corrientes de la creación artística se fetichizan como si fueran entidades dinámicas; entendidas de este modo fetichista, la mímesis primitiva y la ornamentística pura se excluirían radicalmente la una a la otra, se contrapondrían, y su unificación sintética no podría conseguirse más que por un salto mortal teorético. Pero sabemos que en el mundo real del hombre real esos fetiches sustantivos no existen sino, a lo sumo, imaginativamente. Lo que llamamos una tendencia artística surge siempre de la realidad cotidiana de los hombres; la aspiración esencial, el modo como una tal tendencia refleja evocadoramente la realidad, es por su contenido no el resultado de una enigmática «voluntad de arte», sino producto en su forma de la realidad social de cada caso, tal como ésta se presenta conscientemente en la cotidianidad; y ello en forma de necesidades que en su modo positivo de manifestación aparecen muy difuminadas, sin perfil, indeterminadas, de tal modo que los hombres de la cotidianidad no serían capaces de formularlas de alguna forma más que en extremos casos excepcionales, pero que, por su contenido esencial, poseen intenciones muy precisas. Esto se revela en su gran resolución negativa, en su capacidad defensiva: cuando la respuesta del arte a las misiones sociales que así se perciben no concuer-

1. HOERNES, op. cit., págs. 582 s.

da con el planteamiento —falso o implícito incluso—, recibe una recusación resuelta que a menudo no conoce el menor matiz ni la menor vacilación. No es cosa, desde luego, de imaginar en esto el funcionamiento de un mecanismo perfecto. Incluso esta seguridad negativa debe entenderse sólo como una tendencia histórico-social, eficaz con muchas irregularidades y oscilaciones, y que tienen que aclararse en cada caso concreto por medio de un análisis concreto de la situación histórica. Aparte, pues, de la oscilación general en cuanto a la claridad de los modos de manifestación de esas necesidades influyentes en el camino del arte, hay que indicar que el deseo que se manifiesta en ellas es por naturaleza una «exigencia del día». La respuesta artística a esa exigencia puede orientarse —recogiéndola— a la significación del momento de que se trate en la historia de la humanidad: en esos casos puede muy fácilmente tener lugar una ignorancia o mala interpretación de la significación real, o sea: el logro artístico se acepta sólo como satisfacción del día, mientras que el valor real no se hace consciente hasta mucho después (efecto de Shakespeare en su época); y hasta puede producirse una recusación o una insensibilidad completa. Todas esas complicaciones, cuyo número, naturaleza, etcétera, aún podrían aumentarse mucho, no alteran el hecho de que se trata de un dato estructural y básico del origen de las corrientes artísticas. Sobre todo porque los rasgos esenciales y fundamentales de esa situación son mucho más generales que la mera relación entre la creación artística y las necesidades intelectuales humanas de la cotidianidad. Se trata más bien del esquema genético de toda novedad, sea teorética o práctica, en la ciencia, la política, la moral o el arte. Hegel ha descrito acertadamente determinados momentos de esas situaciones: «El Espíritu oculto que llama al presente, que, aún subterráneo, no ha madurado hasta la existencia presente y quiere salir a ella, es el Espíritu, para el cual el mundo presente es sólo un caparazón que encierra en sí un núcleo distinto del que pertenecía a esa cápsula... Es difícil saber lo que se quiere; se puede querer algo de hecho, y estar sin embargo en la actitud negativa, no estar satisfecho; puede perfectamente faltar la consciencia de lo afirmativo».[1] La concepción idealista del Espíritu del Mundo se refleja manifiestamente en el hecho

1. HEGEL, *Die Vernunft in der Geschichte* [La razón en la historia], Leipzig 1917, págs. 75 y 77.

de que la nueva Idea, como Espíritu, es la que tiene la iniciativa, en vez de ser producida por las necesidades del momento histórico. El materialismo histórico, que deriva tales transformaciones y flexiones partiendo de las transformaciones de la base, de la necesidad en que está la sobrestructura de adecuarse a esas alteraciones, da la explicación adecuada de ese problema. Desde el punto de vista de nuestra problemática es importante, por una parte, subrayar lo común a todas las esferas de las ocupaciones humano-sociales: los sentimientos de placer o desagrado, la satisfacción o la inquietud frente a lo que es mera existencia, el deseo de lo nuevo, etc.; y tras esos actos subjetivos, a menudo muy heterogéneos, está siempre un contenido social común, del cual nacen y al cual se orientan. Por simplificar la exposición no recogeremos las complicaciones clasistas de estas situaciones. La descripción aquí dada vale siempre, aproximadamente, para una clase que sea decisiva en el momento histórico dado. La escisión entre el ser y la consciencia se referirá en la mayoría de los casos a todas las clases, de tal modo que en casi todas ellas surgirán, por lo común, nuevas necesidades, etc. Pero el contenido y la orientación de éstas, etcétera, será diverso y contrapuesto.[1]

Por otra parte, la satisfacción de esa necesidad común se expresa de modos muy diversos en los diversos campos de la actuación humana. Surgen nuevos métodos y nuevos resultados científicos, nuevas consignas políticas, nuevas formas de organización, nuevos fines, nuevas normas éticas y nuevos modelos morales, nuevas costumbres, nuevos modos de comportamiento en la vida cotidiana, etc. En el arte ésa es la hora natal de formas nuevas. No podemos describir aquí el complicadísimo proceso de nacimiento de las formas a partir de los contenidos (lo cual será una de las cuestiones centrales de la segunda parte de esta obra). Nos limitaremos a indicar que —del mismo modo que la entera vida de los hombres discurre siempre en cada caso en la misma realidad objetiva— el nuevo contenido que nace de la transformación de la estructura social tiene que ser en última instancia el mismo en los diversos campos sociales de actuación. Lo específico de la forma artística consiste «meramente» en que tiene que dar respuesta a una necesidad vital que nace de esa situación, en que está des-

1. Cfr. lo que dice Marx acerca de los efectos de la autoextrañación en la burguesía y en el proletariado, *Werke* [Obras], *cit.*, Band [vol.] III, pág. 206.

tinada a satisfacerla. Precisamente el nuevo y abarcante contenido que recoge todas las esferas de la vida, que provoca trasformaciones cualitativas en el hombre entero, produce una tal universalidad de las nuevas necesidades vivenciales, frente a las cuales se encuentran por lo común formas evocadoras mucho más antiguas y que son ya incapaces de recibir el contenido. Como son precisamente los artistas aquellos cuya sensibilidad se desarrolla profesionalmente en ese sentido, ellos reaccionarán con especial finura a esas trasformaciones; siempre hay artistas que siguen recibiendo y representando artísticamente la realidad al modo viejo, porque esta actitud es en ellos hábito inconmovible; pero eso no altera en nada el hecho básico. Al responder los artistas a su modo a los nuevos fenómenos de la trasformación social, se les produce a ellos mismos la ilusión de que se trata sólo de una nueva y pura cuestión formal nacida de la evolución del arte mismo, de las necesidades de su propia autorrealización artística, etc. Inmediata y subjetivamente, por lo demás, esa ilusión es relativamente verdadera; pero con una verdad puramente inmediata y subjetiva, que no es capaz de penetrar hasta el descubrimiento de las causas objetivas del propio comportamiento. Y seguramente no es casual que frecuentemente —aunque no siempre— sean precisamente los grandes artistas los que poseen un cierto barrunto de la tarea social que dio vida a sus específicas soluciones formales. (Aquí no podemos estudiar la medida en que se formula intelectualmente esa sensibilidad, o la medida en la cual representa una consciencia falsa.) Añadamos, por último, que las trasformaciones de la base muestran una evolución también irregular con sus consecuencias ideológicas descritas. Para nuestros fines bastará con destacar, del inagotable complejo que estamos rozando, el hecho de que el cambio de las relaciones sociales de los hombres entre ellos, del metabolismo de la sociedad con la naturaleza, afecta necesariamente con intensidad diversa los complejos vivenciales que influyen inmediatamente en los fundamentos del modo de evocación de las distintas artes y los distintos géneros artísticos. Esto tiene como consecuencia el que las trasformaciones formales aludidas no suelan presentarse simultáneamente y con la misma fuerza en el entero terreno del arte, sino que la evolución social influya, favorable o desfavorablemente, unas veces en un arte o género artístico y otras veces en otro.

El nacimiento propiamente dicho de la pintura —de la pintura

en el sentido que ha conservado hasta hoy a pesar de todas las trasformaciones históricas— puede pues entenderse partiendo del encuentro y la unificación de las tendencias mimética y decorativo-ornamental. Nuestras precedentes consideraciones muestran de qué modo puede haber tenido lugar ese encuentro de tendencias artísticas al principio del todo heterogéneas. Lo paradójico de esta situación —paradoja que parece ineliminable mientras se contraponen ambas tendencias como plenamente desarrolladas y consumadas— se supera si se descubre el punto de partida —nacido sobre la base de trasformaciones histórico-sociales de la vida de los hombres en sus relaciones entre ellos— en el intercambio de la sociedad de que se trate con la naturaleza. Lo que en la fijación momificada como conformación definitiva aparece como contraposición excluyente puede perfectamente reconducirse desde la caótica necesidad de la cotidianidad a la condición de elemento y movimiento de la vida misma, y aparecer sin paradoja alguna, con nueva unidad, como nueva exigencia del día. En esos procesos se aprecia claramente la viva y fecunda interacción entre el reflejo artístico de la realidad y la vida y el pensamiento cotidianos. Lo que conforma el arte, reproduciendo el mundo a su manera, levanta ante todo datos de la existencia humana social a un nivel de claridad y consciencia muy superior al accesible con los medios propios de la cotidianidad para los hombres de esa esfera. Este efecto se despliega en dos direcciones íntimamente vinculadas una con otra: en primer lugar, la impresión evocadora que hace de la formación artística una vivencia del receptor, del hombre de la cotidianidad, muta en contenido tanto más profundamente cuanto más intensa es la vivencia. La nueva realidad que la obra de arte hace vivenciable de un modo general por su reflejo evocador se convierte así en un elemento de la vida cotidiana, elemento enriquecedor, que amplía el horizonte y refuerza la capacidad perceptiva para la aprehensión de nuevos hechos y nuevas conexiones de la vida. Pero —en segundo lugar— sería una simplificación excesiva el olvidar, por el primado de la realidad del contenido, la influencia directa o indirecta de las nuevas formas en la realidad cotidiana. El superior desarrollo de la capacidad receptiva de lo nuevo no puede tener lugar sin que el hombre de la vida cotidiana desarrolle también ulteriormente las formas de sus observaciones, y su ordenación, su capacidad de correlatar los hechos y las relaciones entre los hechos.

Por grande que sea la tensión entre esas apercepciones en la cotidianidad y su conversión en forma en el arte, en los dos casos se trata del reflejo de la misma realidad objetiva, y hasta de las mismas nuevas estructuras y tendencias en ese reflejo. Como el arte del pasado obró de ese modo sobre la cotidianidad, trasformó de ese modo a sus hombres, es fácil comprender que, cuando la vida social produce novedad y esa novedad altera el comportamiento de los hombres, sus sentimientos, sus ideas, etc., las influencias del arte del pasado están contenidas en las nuevas necesidades que surgen, independientemente de que los hombres que presentan ahora las nuevas exigencias tengan o no consciencia de ello. Se sigue naturalmente de la estructura de la cotidianidad, antes estudiada, que las interrelaciones entre ella y el arte no pueden reducirse nunca a esas dos esferas. Aparte de las influencias directas ejercidas sobre el desarrollo del arte por los resultados del trabajo, la técnica, la ciencia, etc., es obvio que tampoco le dejarán intacto las necesidades nacidas en la cotidianidad y la tarea social dimanante para el arte. La exigencia del día, aparentemente informe, nace de la totalidad de las nuevas experiencias, en lo cual tienen evidentemente que desempeñar también un gran papel los momentos procedentes del anterior ejercicio artístico, los cuales presentan por su naturaleza una intención específica de novedad artística. (Es obvio que las experiencias artísticas del pasado pueden también tener en ese proceso una función conservadora, inhibidora u obstaculizadora de lo nuevo.) Pero el estudio detallado de las complicaciones subsiguientes pertenece ya a la consideración histórico-materialista de la efectiva evolución del arte.

Al hablar de la ornamentística hemos aludido ya a su temprana culminación y a la relativa atemporalidad de sus posteriores influencias. También hemos intentado mostrar de qué modo su naturaleza y el atractivo que ejerce tienen mucho que ver con el primer y magnífico dominio intelectual de la realidad objetiva, o sea, con la ordenación de sus fenómenos según leyes por obra de la geometría. Como no se trata sólo de un período multimilenario de la evolución de la humanidad, sino, además, de la inflexión acaso más decisiva de ese camino —el paso del período recolector al de la producción propiamente dicha—, los efectos de esos hechos tienen que ser muy duraderos. Por poco desarrollada que sea al principio la producción, objetivamente se produce con ella un salto cualitativo que tiene que influir, antes o después, en toda la

cultura material e intelectual de los hombres hasta constituir su fundamento permanente. La aparición y el predominio cada vez más intenso de los principios ordenadores como reflejo y, al mismo tiempo, estímulo del nuevo dominio de la naturaleza, su promoción a elementos estructurales constructivos de las concepciones del mundo que van liberándose de las vinculaciones mágico-religiosas, se manifiestan estéticamente en la influencia de la ornamentística, la cual es de larga duración, determinante y hasta exclusiva. Los restos de la mímesis propia de la edad de los cazadores no arrojan verosímilmente ninguna continuidad con los antiguos logros, nacidos por una situación excepcional y jamás repetible. Gordon Childe ha dicho acertadamente sobre la transición a la nueva formación: «Otros pueblos, que no han dejado tan brillante memoria de sí mismos, crearon en cambio la nueva economía productora de alimentos». E indica, también con toda razón, el hecho de que las culminaciones de la mímesis realista de los cazadores no han podido tampoco ser de mucha duración. Luego de la edad glacial, la representación artística se orienta en el sentido de la convencionalidad: «El artista no se esforzaba ya por refigurar un ciervo individual vivo, o por aludirle al menos; se contenta ya con el mínimo posible de trazos, con objeto de indicar los atributos esenciales que permiten reconocer a un ciervo».[1]

La consolidación de la nueva formación influyó como es natural aún más intensamente en ese sentido. Tiene razón Scheltema cuando habla de una completa «transición desde la imagen mnemónica contemplada hasta la "imagen intelectual" construida, la cual se limitaba a la mera comunicación, a la identificación de los objetos de que se trate».[2] Scheltema intenta también probar que cuando la plástica, ya desarrollada en el sur, llegó a la Europa septentrional, se encontró en ella «prácticamente con un vacío»; «tras una inicial imitación, la forma figurativa extranjera se desnaturaliza y llega finalmente a cristalizar en un esquema geométrico sin figuración».[3] Esas afirmaciones tienen para nosotros cierto valor, porque muestran lo firmemente que estaba arraigado en la cultura de los agricultores y ganaderos primitivos el reflejo ornamental, abstractamente geométrico, de la realidad: incluso cuando

1. GORDON CHILDE, *Man Makes Himself* [El hombre se hace a sí mismo], *cit.*, págs. 72 y 73.
2. SCHELTEMA, *op. cit.*, pág. 72.
3. *Ibid.*, pág. 87.

entraban en contacto con obras de culturas más desarrolladas, la vida cotidiana de aquellos hombres rechazaba con espontánea obviedad la mímesis expresa en aquellas influencias y la adecuaba instintivamente a las propias necesidades estéticas, o sea, practicaba una involución de la mímesis en ornamentística abstracta. (También un ejemplo negativo como éste confirma nuestra anterior exposición acerca de las relaciones entre la estructura y las tendencias evolutivas en la cotidianidad y las correspondientes corrientes artísticas.) Pero Scheltema deforma sus correctas estimaciones fácticas, por de pronto, al estilizar ese estadio evolutivo haciendo de él un modelo absoluto, como cuando escribe: «Aún más claramente se comprobará que la ornamentística, por su peculiar fidelidad al objeto, no puede ser por principio sino abstracta y geométrica. Ya con esto se entiende que la antigua ornamentística nórdica no puede ser nunca, por esos motivos, representación de la naturaleza, y sólo raras veces simbólica». Por otra parte, según Scheltema, se sigue de esa «situación real» la necesidad de despreciar el realismo mimético, ante todo en la Antigüedad, desde el punto de vista estético: y así la actitud defensiva, históricamente comprensible, de una cultura de origen y desarrollo orgánicos, pero inferior, contra las influencias de otra cultura superior para alcanzar la cual aún no contaba con fundamentos sociales ni, por tanto, estéticos, se convierte por obra de nuestro autor en un superior principio artístico «germánico» deducido de ella. Según Scheltema, «también en este punto puede hablarse, a propósito de esta ornamentística pura y en ciertas circunstancias, de una recusación del "antropomorfismo" meridional».[1] Scheltema lleva consecuentemente hasta el final la filosofía de la historia que asoma en esas consideraciones. Según la moda imperante desde Chamberlain y Spengler, se lanza un ataque «contra la absurda articulación del decurso del arte en Antigüedad, Edad Media y Edad Moderna»,[2] ataque que concluye con la tesis de que el arte medieval enlaza directamente con el prehistórico; esto no sólo anula el papel de la Antigüedad, sino que, además, suprime arbitrariamente las tendencias mimético-realistas de la Edad Media.

Esas filosofías de la historia à la mode, como la de Worringer que antes hemos criticado, desdibujan y confunden precisamente

1. *Ibid.*, pág. 101.
2. *Ibid.*, pág. 188.

los hechos evolutivos más importantes de la historia del arte. En este caso se trata del problema de la mímesis creadora de mundo, realmente desplegada, o sea, del nacimiento real del arte como arte. La ornamentística de los pueblos campesinos primitivos es un producto orgánico de su nivel de producción. Considerada histórico-universalmente, se encuentra por encima de los comienzos, excepcionalmente favorables, de la mímesis originaria porque ya puede —de acuerdo con el superior modo de producción que subyace a esa sociedad— plantear y resolver el problema de la unidad, el orden, la jerarquía, la coordinación y la subordinación, con lo cual no sólo es capaz de crear algo en sí mismo superior, sino también de poner en el mundo principios que serán acervo permanente de todo arte posterior. Lo que importa es comprender —y contra esa comprensión se cierran, cada uno a su estilo, Worringer, Scheltema y los autores emparentados con ellos— que la humanidad ha rebasado objetivamente, económico-socialmente, ese estadio de agricultura y ganadería primitivas y por eso ha tenido que abandonar también en el arte el principio de ordenación abstracta por otros principios concretamente ordenadores. Ésta no es ninguna exigencia puesta por una determinada filosofía al arte. Se trata más bien de un sencillísimo hecho vital, fácil de ver para cualquier consideración sin prejuicios. La vida primitiva puede seguir adelante como vida con unos pocos principios ordenadores. La vida de una tal sociedad, las relaciones de los hombres entre ellos y con su concreta comunidad, carece aún de problemática interna en el estadio del comunismo primitivo. El intercambio de la sociedad con la naturaleza es aún sumamente simple, el dominio sobre la naturaleza está aún limitado, externa e internamente, a un ámbito diminuto. Por eso, como hemos mostrado en su momento, el principio de lo geométrico, abstracto, pero absoluto e infalible en su abstracto ámbito de validez, puede conseguir también en la práctica artística una importancia tan poderosa y patética que le permita dominar durante milenios la producción y el goce estéticos. La serie histórica, aparentemente asombrosa, de mímesis sin mundo, ornamentística sin mundo y arte creador de mundo se aclara en cuanto que se tiene en cuenta que sólo gracias a la universalidad del trabajo en la sociedad el ritmo, por ejemplo (pero también la simetría o la proporción), cobra un poder capaz de penetrar todas las manifestaciones vitales. Ese poder falta aún en la existencia de los cazadores y recolectores, a pesar de la impor-

tancia del ritmo para la danza; y durante mucho tiempo y a pesar de toda su difusión, queda limitado a lo abstracto. Por último, la creciente universalidad del trabajo crea la posibilidad real de reproducir míticamente las objetividades y las relaciones también según un orden rítmico, reguladas por la simetría y la proporción.

Pero precisamente porque el fundamento de esa sociedad neolítica ha formado un modo de producción continuable y desarrollable, la sociedad, al menos en determinados lugares y tiempos, tenía que rebasar constantemente esos estadios. Gordon Childe habla acertadamente de una «revolución neolítica», pero añadiendo con no menor acierto que sobre esa base tenía que producirse otra, lo que él llama la «revolución urbana». Esta segunda revolución se diferencia de la primera ante todo porque, a diferencia de ésta, no significa un nuevo comienzo frente a la cultura de los recolectores, sino que, precisamente en el salto cualitativo que realiza, representa al mismo tiempo una continuación y un desarrollo de la formación precedente. Nos interesan aquí las nuevas necesidades nacidas sobre esa base en la vida cotidiana, las exigencias del día planteadas al arte por la nueva sociedad. Por una parte, lo decisivo es la descomposición del comunismo primitivo: la sociedad originaria se disuelve, la vida misma plantea el problema de la contradictoriedad entre la sociedad y el individuo en formación. Hemos aludido ya, apelando a Marx, al hecho de que el contenido y la forma, la estructura y la evolución, etc., de esta trasformacién han podido discurrir por caminos muy varios; característica es, por ejemplo, la diferencia entre Grecia y Egipto, el Asia Menor, etc., y entre todo ese área y los pueblos germánicos. La importancia decisiva de la Antigüedad griega se encuentra —para nuestras consideraciones— en el hecho ante todo de que un sistema de contradicciones antagonísticas entre la sociedad y los individuos se lleva aquí por primera vez hasta el final, tiene un desarrollo que abarca todas las determinaciones de este complejo problemático. Esto diferencia ya los epos homéricos de poemas análogos del Oriente, pero se expresa sobre todo en el origen de la tragedia como género. La introducción del diálogo por el segundo actor ya en Esquilo es la expresión artístico-formal de que el principio dialéctico-dialógico se ha convertido en el drama en fundamento de una creación mimética de mundo. Y el hecho universalmente conocido de que el contenido de este género artístico

totalmente nuevo es precisamente, en sus comienzos al menos, la lucha de la nueva sociedad, nacida de la descomposición de la gentilicia, con su propio origen, confirma nuestras anteriores reflexiones: la contradicción dialéctica entre el ayer y el hoy, la caracterización del Hoy como resultado de esas luchas, es una concepción completamente nueva del mundo en el que tiene que vivir el hombre. La nueva forma, el drama, es la satisfacción de la tarea social que ha impuesto al arte, de modo caótico e informe, la realidad social en cambio tempestuoso.

Puesto que el drama, como género artístico creador de mundo, no es posible sino en el terreno de un nivel social ya consciente de sí mismo como vida pública, las conexiones genéticas que contribuyeron a su nacimiento son relativamente fáciles de estudiar. Más difícil es la situación por lo que hace a la creación de espacio —*y a través de ella, de mundo*— en la pintura. Aquí se trata del nacimiento de necesidades cuyas raíces se encuentran mucho más intensamente afincadas en la vida privada de la cotidianidad y que, por tanto, son mucho más difíciles de explicitar que los hechos, manifiestos a todos, de la vida pública. Se nos permitirá a pesar de ello indicar brevemente algunos momentos. Desde la búsqueda de cobijo en las cuevas hasta las fundaciones de ciudades se desarrolla un largo proceso en cuyo decurso la creciente seguridad de la vida y, con ella, el ocio y la cultura crecientes, trasforman el techo protector casual en una casa adornada. (Y cuando hablamos aquí de necesidades de la cotidianidad nos referimos ya casi sin excepción a las clases dominantes y explotadoras, resueltamente constituidas en este período.) Alrededor de la habitación surgen —pública y privadamente— fragmentos de naturaleza primero simplemente elegidos, luego incluso formados intencionadamente, en los cuales la naturaleza misma aparece ya tan sometida que empieza a desempeñar el papel dominante, el aspecto por el cual la naturaleza se convierte en portadora de vivencias, sentimientos, etc., humanos (setos, jardines, etc.). Aunque probablemente en tiempos de Homero incluso los jardines más lujosos hayan sido esencialmente huertos,[1] sus descripciones homéricas muestran que las relaciones del hombre con ellos no se limitan ya al aprovechamiento material de los frutos; esas descripciones evo-

1. M. L. GOTHEIN, *Geschichte der Gartenkunst* [Historia de la jardinería], Jena 1926, Band [vol.] I, pág. 7.

can vivencias diversísimas. Aún más tajante es el efecto de los bosquecillos dedicados a los dioses o a los héroes; y el hecho de que los sentimientos despertados por ellos sean de contenido también religioso no afecta en nada a nuestra observación.

Hay muchos hechos más enumerables en este contexto. Basta para nuestros fines con registrar que, a partir de un determinado nivel cultural, los hombres empiezan a vivir placenteramente concretos espacios poblados por objetos como un entorno natural, permanente; son espacios ante cuya dominación visual tenía que resultar impotente, como expresión evocadora, la geometría, por ornamental que se hubiera hecho. Esta situación se presenta aún más acusadamente cuando se piensa que, para la actividad de la fantasía, todos esos templos, palacios, jardines, están rebosantes de recuerdos míticos de héroes, dioses, semidioses, etc., y que los datos de sus vidas y hazañas relacionados con dichos lugares son parte del efecto producido, por ejemplo, por un macizo de flores. Partiendo de esos y otros análogos hechos anímicos de la vida cotidiana nace la exigencia del día a la pintura: la exigencia de refiguración mimética de un espacio concreto en cada caso, poblado por objetos también concretos, que abarque figuras y objetos de tal modo que parezcan tener en él el lugar adecuado de su existencia, y de tal modo también que todo ello tenga para el contemplador la forma apariencial de ser la refiguración visible y dominable del mundo propio del hombre. Las necesidades, antes esbozadas, que suscitan tales exigencias condicionan sin embargo al mismo tiempo el carácter espacial y ornamental de la representación mimética. Ésta no refleja, pues, sólo un concreto espacio animado, sino que tiene también la función de animar un espacio concreto y real, hacerlo aún más patria del hombre, mundo propio.

La simultaneidad de esos dos conjuntos de exigencias determina los rasgos esenciales decisivos de la naciente síntesis artístico-visual: la inseparabilidad de la bidimensionalidad y la tridimensionalidad de la creación artística pictórica. Recordemos: para la pintura mimética sumamente desarrollada del paleolítico no existió bidimensionalidad alguna. Todos los observadores de la pintura rupestre describen el hecho de que la representación no tiene en absoluto en cuenta la pared en que está pintada. Y esa concentración exclusiva sobre la individualidad de un objeto mimético tiene una doble consecuencia negativa: la ausencia de bidimensionalidad

de la imagen disuelve al mismo tiempo la relación del objeto representado con otros objetos del espacio y con cualquier espacio concreto. Sin duda no es casual que cuando, como hemos visto, empieza a presentarse una multiobjetividad relacional se termine al mismo tiempo el milagro de la individualidad singular y las figuras, vinculadas unas con otras, se acerquen a cierta simplificación y abstracción ornamental. Y el otro extremo del pasado, la ornamentística, elimina por su parte totalmente la tercera dimensión: incluso cuando, por un tratamiento en relieve, existe práctica y materialmente esa dimensión, no tiene relevancia para el efecto artístico-visual. Los objetos representados carecen de plenitud mimética, son meras cifras reconocibles de una escritura secreta, sobre todo porque, como también hemos visto, las relaciones no suelen proceder de la esencia de la objetividad de lo representado.

Sería muy sencillo, y consecuente desde el punto de vista metodológico de una dialéctica idealista, ver en el complejo forma-contenido que ahora nos ocupa una síntesis nacida de la tesis «mímesis pura» y la antítesis «ornamentación pura». Pero la dialéctica de la realidad es mucho más complicada que esos esquemas. Hemos visto, en efecto, que las tendencias artísticas descritas y las estructuras de obra artística correspondientes no nacen una de otra, sino que son reflejos estéticos y formas de expresión estéticas de una complicada evolución histórica. La negación de la negación que aquí aparece al final no debe pues —de acuerdo con lo que dice Engels a propósito de la exposición de la negación de la negación por Marx en *El Capital*— presentarse como «prueba» de una necesidad histórica: «Al contrario: una vez que [Marx] ha probado históricamente que el proceso ha tenido en parte lugar y en parte tiene que realizarse aún, lo califica además como proceso que se desarrolla según una determinada ley dialéctica».[1] Lo mismo puede decirse, pero más categóricamente, por lo que hace al caso aquí tratado, puesto que en él el asunto no es un movimiento primario de la vida social, el movimiento de la economía, sino un movimiento de la sobrestructura, en la cual, como nos hemos esforzado por mostrar, toda trasformación se sigue de las alteraciones económicas fundamentales. La relación de la «negación de la negación» con esos momentos muestra muy claramente esta estructura. Por una parte, en el hecho de que el despertar de la mímesis no

1. ENGELS, *Anti-Dühring*, *cit.*, pág. 137.

tiene ya conexión histórica alguna con el paleolítico; no sólo renace espontáneamente partiendo de la nueva situación vital, sino que es también cualitativamente tan diversa de la paleolítica que no puede considerarse continuación de ésta en ningún aspecto. Por otra parte, tampoco la recepción del principio ornamental-decorativo significa una acogida adulterada en la nueva síntesis. Más bien ocurre meramente que las dilatadas experiencias artísticas conseguidas en la aplicación de dicho principio adecuados de la visualidad evocadora, se convierten, cualitativamente alteradas, en elemento esencial de la nueva consideración artística del mundo.

Podría decirse en resumen: esos principios eran en la ornamentística sin mundo los únicos principios decisivos de la ordenación artística. En el nuevo contexto de una mímesis orientada a la universalidad —en la cual no sólo los objetos representados mismos, sino también sus relaciones entre ellos y con el espacio que los rodea, que ellos llenan, por el sistema así creado de complicadas interacciones, se convierten en un espacio concretamente evocador, ya no, o a lo sumo sólo de modo secundario, determinable por categorías abstractamente geométricas—, los principios ordenadores decisivos tienen que ser también de carácter mimético. En la corriente capital de la evolución nace una composición cuyos principios pueden derivarse de la coexistencia tridimensional de figuras y objetos, de la naturaleza de sus relaciones (de su dramatismo, por ejemplo, como ocurre de modos diversos en la obra de Miguel Ángel y la de Rembrandt, o de su función representativa, como es frecuente en la obra de Rafael, etc.). Y esos principios tienen la fisionomía de lo estético pleno ya en sus comienzos: son irrepetibles en lo concreto sin quebrar la obra de arte, o sea, tienen que nacer en cada caso, orgánicamente, del concreto ser-así del contenido a conformar, y tienen que generalizar su unicidad del modo que es específico del arte. Por eso es inagotable la variabilidad histórica e individual de las composiciones así nacidas. Pero esto no significa en ningún caso un arbitrio subjetivista. Por una parte, los principios de la composición están en cada caso determinados por el contenido. Y éste nace a su vez de las necesidades sociales de un pueblo concreto, una clase concreta, en un tiempo concreto, y muta, por la concepción del mundo del artista, por su toma de posición ante los problemas vivos, en forma visual. Así la subjetividad conformadora puede sin duda imponerse libre y ampliamente, pero siempre limitada por la naturaleza, el alcance, etc., del

ámbito de juego formal y de contenido nacido de aquellos condicionamientos, y se ve movida en determinadas direcciones, hacia determinados modos y medios de expresión, etc. Por otra parte, la subjetividad creadora se mueve por el camino determinado por esos componentes. Ningún artista puede sustraerse a la coherencia de lo empezado de ese modo —si es que quiere ser de verdad un artista—, porque el valor estético de su subjetividad muestra su justificación precisamente en el hecho de poder emprender y seguir hasta sus últimas consecuencias un camino audaz e insólito.

Pero ésa no es más que una cara del problema de la composición: la unidad de la objetividad visual-evocadora, tridimensional y concreta. Mas toda imagen realiza también —independientemente de la unidad concreto-espacial de lo múltiple, creada en ella— una unidad bidimensional de lo múltiple. Es imposible exagerar la plenitud, la intimidad de la coincidencia de esos dos sistemas, que, vistos abstracta e intelectualmente, son diversos y hasta heterogéneos. Cada trazo de una imagen, cada color, cada línea, cada sombra, etc., tiene que cumplir sin restos su función necesaria —rectamente orientadora de la evocación— en la unidad y en la sistemática bidimensionales igual que en las tridimensionales. La mundalidad de la pintura se debe, no en último lugar, a esa convergencia. Pues la infinitud intensiva del conjunto representado, así como de todas sus partes, depende de que todo elemento de la obra tiene que cumplir innumerables tareas en la conformación del detalle y en la coordinación compositiva y por eso tiene que ser capaz de revelar en cada momento aspectos nuevos. Esa tendencia se encuentra ya germinalmente en la forma inicial de la mímesis, pero se levanta luego a un nivel cualitativamente superior, se difunde, se profundiza e intensifica por la unidad inseparable de la mímesis espacial-objetiva, que tiende a una totalidad concreta, y estas nuevas formas de lo decorativo-ornamental. La indisoluble referencialidad recíproca obra sobre ambos factores modificándolos. La búsqueda de totalidad, de cerrazón de tendencias frecuentemente orientadas de modo extensional en un espacio relativamente pequeño, la búsqueda de intensidad del sistema de referencias entre los objetos de la representación, tiene que reforzarse aún en esa interacción. El principio decorativo-ornamental pierde en cambio mucho de su abstracción y falta de contenido (o de su contenido trascendente, que es lo mismo). Pero como su trabajo al

servicio del todo se reduce a poner objetos concretos y sus relaciones también concretas en contextos bidimensionales, o sea, a despertar sus posibilidades decorativas, lo privativo de ese principio recibe un acento positivo. Se convierte en principio de la consumación definitiva de una aspiración a totalidad concreta, a contenido consumado, a propio mundo artístico para el hombre.

Remitimos al lector a nuestro análisis de las formas abstractas del reflejo. Allí mostramos que —con la excepción de la ornamentística puramente geométrica—, todas las formas abstractas de reflejo con conformación mimética de la realidad tienen un carácter meramente aproximativo. Al aparecer esas formas (ritmo, proporción, simetría, etc.) como principios ordenadores de una realidad objetiva mundanal, su aplicabilidad es al mismo tiempo un cumplimiento y una autodisolución. Cuanto más mundanal se hace una formación mimética, tanto más resuelto tiene que ser ese carácter meramente aproximado de las formas abstractas. Pero esto significa al mismo tiempo una inflexión cualitativa de toda la relación contenido-forma. Lo geométrico aparece ahora meramente como límite extremo de la concentración mimética, casi como una «idea regulativa» en el sentido de Kant, determinando al mismo tiempo todo y nada en la objetividad real. Bastará tal vez con recordar uno de los ejemplos más célebres de esta clase de composición, la Santa Ana del Louvre. Wölfflin ha descrito esa composición como triángulo equilátero: según él, «todas las figuras... se mueven concéntricamente, y las direcciones contrarias se concentran en formas cerradas»; Leonardo habría intentado «cerrar en un espacio cada vez menor, cada vez más contenidos de movimiento», etc.[1] No hará falta especial discusión para aclarar la contraposición entre la función artística de un tal triángulo y la que tendría en la ornamentística verdaderamente abstracta. Aquí se aprecia concretamente lo que antes no podía afirmarse sino de un modo general: que los principios abstractos de ordenación —a consecuencia de la universalidad del trabajo en la vida de los hombres— tienen que reelaborarse para dar categorías de la objetividad concreta.

Cuando hablamos de las tendencias decorativo-ornamentales de la imagen se trata, como muestran claramente las consideraciones anteriores, de mucho más que geometría pura. Puede incluso de-

1. WÖLFFLIN, *Die klassische Kunst* [El arte clásico], München 1904, págs. 35 s.

cirse que a medida que se desarrolla la pintura, a medida que se encuentra a sí misma como arte, van cobrando mayor importancia el acorde decorativo de los colores, la fundamentación última de sus más complicadas funciones formadoras de objetividad y espacialidad (claroscuro, sombras, perspectiva, *valeur*, etc.) en su armonía fisiológica. Ésta se presenta en formas tanto más mediadas y ocultas cuanto más desarrollada está la pintura como tal, pero como base tiene que estar siempre presente, porque de no ser así la totalidad de la bidimensionalidad se hace confusa, sin carácter, incoherente, etc. Esta supremacía de lo puramente pictórico no se reduce, naturalmente, a la coloración, sino que penetra todos los momentos de la composición. Un dibujo en blanco y negro puede estar proyectado de un modo puramente pictórico, y en cambio el dibujo puede dominar perfectamente en cuadros cromáticos, hasta el punto de que los colores se degraden a puro accesorio. (Piénsese en Rembrandt y en Botticelli.) Pero por complicada, retorcida y oculta que sea la influencia de esas determinaciones, siempre se produce una armonía bidimensional del cuadro, su ordenación y dominio pasivo por principios decorativos. Cierto que este hecho no se impone siempre de un modo inmediato. Precisamente la historia de la pintura moderna muestra que muchas veces nuevas corrientes han tenido una aceptación apasionada o han sufrido una recusación no menos encendida según el modo como recogieran la mímesis específica del presente, con sus exigencias del día por lo que hace a la conformación del mundo propio tridimensional. Una vez sustanciadas esas luchas se formó en la consciencia estética general la naturaleza decorativa de tales cuadros. Estas y otras tendencias, reforzadas por las tendencias subjetivistas y formalistas promovidas por el idealismo filosófico en la consideración burguesa tardía del arte, conducen a que muchos estudiosos importantes del arte identifiquen simplemente en la pintura lo decorativo con lo pictórico; Bernard Berenson, por ejemplo, distingue en pintura entre ilustración —con lo que alude a todo contenido «extraartístico», perteneciente al mundo externo o al espíritu— y los principios decorativos, únicos que considera artísticos. Quedan, dice conclusivamente, «todos los elementos decorativos, los cuales, en mi opinión, son lo esencial de la obra de arte, por encima de las trasformaciones de la moda y del gusto».[1]

1. BERENSON, *Mittelitaliensche Malerei* [Pintura de la Italia central], München, 1925, págs. 27 s.

Una separación tan grosera entre el contenido, supuestamente extraartístico, y la forma, única entidad supuestamente artística, destruye la unidad viva de la obra de arte. Ese método está muy difundido en la consideración del arte por el último siglo, aunque la comprensión y el análisis por parte de los historiadores dotados sea mucho mejor que las consideraciones teoréticas que les subyacen. También Riegl contrapone rígidamente el contenido y la forma. «Pues el contenido iconográfico es completamente distinto del artístico; la finalidad (despertar de determinadas representaciones) al que sirve el primero es externa, como los fines utilitarios de las obras artesanales y arquitectónicas, mientras que la finalidad artística propiamente dicha se orienta exclusivamente a representar las cosas en silueta y color, en el plano y en el espacio, de tal modo que susciten el liberador y placentero sentimiento del contemplador.» Riegl se distingue ventajosamente de muchos otros historiadores del arte porque, al menos como problema, percibe la conexión entre contenido artístico y contenido iconográfico: «Pues no puede haber duda de que entre las representaciones que el hombre quiere ver hechas sensibles en la obra de arte y el modo como aspira a que se traten los medios sensibles utilizados (las figuras, etc.) existe una conexión íntima».[1] Es, desde luego, un hecho que el tratamiento del contenido iconográfico se separa a menudo totalmente de los problemas estéticos de la dación de forma, y que, a la inversa, otras tantas veces el contenido no es más que un pretexto para expresar efectos pictóricos decorativos, independientemente del espacio y del tiempo de la historia. Y al nivel que hemos alcanzado de aclaración de lo estético no puede contrastarse convincentemente, concretamente, en todos sus detalles, la expuesta dialéctica del contenido y la forma con sus contraposiciones mecánicas. (También esto será tarea de la segunda parte de esta obra.)

Pero en principio ya aquí hay que indicar que lo que suele llamarse contenido iconográfico es parte de la exigencia que la vida pone en cada caso al arte. Ese contenido abarca determinadas situaciones humanas, acciones que las preparan y las siguen, determinados caracteres, destinos, relaciones entre los hombres, etc. En la medida en que un tal complejo constituye como mito, saga,

1. RIEGL, *Spätrömische Kunstindustrie* [La industria artística romana tardía], Wien 1927, pág. 229.

escritura sagrada o profana, la exigencia de contenido puesta a la representación artística constituye, pese a toda su determinación como contenido, e incluso en el caso de poseer una formulación teológica exacta y profunda, una materia prima caótica, sin carácter, desde el punto de vista del artista. La orientación y la forma se producen cuando el artista trasforma en contenido artístico concreto lo que se le contrapone como postulado, como imposición social, pues la conformación pictórica —tanto la decorativa como la mimética, igual que su unidad en la coincidencia de los principios y elementos de composición tridimensional con los bidimensionales— no puede imponerse sino como forma particular de ese contenido, que es ya particular, y no iconográficamente general. Como es natural, esa relación debe entenderse en sus rectas proporciones dialécticas. Ni la pintura es una mera realización de la tarea social iconográficamente propuesta, ni esa misión social es mero pretexto del que el arte pueda hacer cualquier cosa. La mejor manera de describir la esencia de esa relación es considerarla como un ámbito de juego: concreto, porque abarca y resume de algún modo los deseos de la cotidianidad, y les da una determinada figura, una cierta dirección, etc.; abstracto, porque sólo la actividad artística conformadora realiza unívocamente las posibilidades, a menudo contradictorias, que duermen en él. El propio Riegl da un ejemplo muy intuitivo e instructivo de las complicadísimas relaciones de que se trata. Muestra Riegl que determinados contenidos de ese tipo muestran sin duda por lo general cierta convergencia con determinadas soluciones formales, pero que no se trata de ninguna vinculación unívoca, ni menos constrictiva, o sea, que hay diversos caminos de solución en el campo de lo posible, sin abandonar la fundamentalidad de cada contenido, aunque éste quede sometido con ello a considerables variaciones. Riegl está hablando de los llamados retratos de regentes, tema predilecto —y muy fundado socialmente— de la pintura holandesa del siglo XVII. Riegl [1] muestra no sólo teoréticamente, sino también en base a un gran material fáctico, que ese tema promueve y produce un modo de composición orientado a una coordinación de la atención. Pero al mismo tiempo muestra cómo Rembrandt, en sus *Stallmeesters*, pone en lugar de la coordinación una subordinación, porque también él por su parte seguía un principio de concepción del mundo

1. RIEGL, *Das holländische Gruppenporträt* [El retrato holandés de grupos], Wien 1931, vol. de texto, pág. 209.

que «en sus bocetos tiende siempre a captar el germen de un conflicto dramático».

No es necesario que nos ocupemos aquí de los ulteriores detalles de esta cuestión. Nos quedan dos planteamientos importantes: primero, que la tarea social «iconográfica» ofrece al artista un determinado ámbito de juego compositivo, aunque las diferencias contenidas en él no se agudicen siempre hasta la contraposición descrita; segundo, que en esa situación aparecen principios (coordinación y subordinación) llamados a ordenar formalmente en su inmediatez la composición bidimensional igual que la tridimensional, pero que, en cuanto se trasponen en práctica artística, toman una dirección de contenido decisiva para la cualidad evocadora de la imagen (en nuestro caso: situación estática y tranquila o dramatismo interno). Esta doble determinación conjunta muestra, por una parte, la interacción dialéctica, firme y elástica, entre los momentos de contenido y los momentos formales de la obra de arte, y, por otra parte, que la toma de posición del artista ante las grandes cuestiones de su época es al mismo tiempo punto de partida y coronación de la conformación, precisamente respecto de la cuestión, de apariencia puramente formal, del principio formal decorativo en el cuadro. La impresionante grandeza de Rembrandt se debe, no en último lugar, a que, en la ascendente Holanda burguesa, en la que contemporáneos de gran altura artística vivían una seguridad de la sociedad burguesa por ellos aceptada, él tropieza siempre con la dramática contradictoriedad de esa sociedad; en eso tiene su fuente la contraposición compositiva entre coordinación y subordinación. (Dicho sea de paso: sería un gran error esquemático-formalista identificar simplemente el contraste entre esos principios de composición con las contraposiciones de concepción del mundo que acabamos de indicar. La subordinación puede muy bien expresar la calma y el equilibrio, como ocurre en la Madonna de Castelfranco, de Giorgione, mientras que cuando, por ejemplo, Pieter Brueghel da forma tan «coordinada» a la crucifixión que Cristo casi desaparece en el río infinito de las víctimas (víctimas del régimen del duque de Alba en Flandes), se produce una intensificación antes desconocida y grandiosa del principio dramático-trágico. Y es obviamente claro que lo aquí expuesto vale para la concentración, en última instancia formal, de las formaciones mimético-mundanales en todos los casos de aplicación de principios de composición decorativa).

Nuestras consideraciones han mostrado que las formas abstractas de reflejo que absorbe y asimila la mímesis creadora de mundo no sólo no se encuentran en contraposición antinómica alguna con las tendencias mimético-realistas, sino que, a consecuencia de su fecunda contradictoriedad, están llamadas a reforzarlas. Esta comprobación no es nueva para nosotros. Ya al estudiar el ritmo adujimos las palabras de Schiller sobre el hecho de que la aplicación conscientemente fundante del ritmo en la obra de arte verbal sirve ante todo para levantar a un nivel superior el reflejo realista de la realidad. Sólo se produce una paradoja aparente cuando elementos ornamentales que en un nivel inicial se bastan solos para aquel fin, para crear una clase de arte grande, aunque sin mundo, pero perfecta precisamente en esa amundalidad, y cuya validez no se ha terminado ni se terminará, se convierten en elementos de una conformación mimética en la pintura. Era necesario exponer detalladamente su función en la nueva pintura creadora de mundo, porque precisamente en ella —y, con la excepción del relieve escultórico, sólo en ella— cobra tales funciones. En cualquier otro caso, las formas abstractas son por anticipado momentos meros de la conformación total, sin la capacidad de formar sistemas estéticos cerrados y sustantivos; y en las demás artes, en la literatura o en la música, el principio decorativo-ornamental no actúa más que en un sentido indirecto, traslaticio. (En seguida veremos que tras esa significación de apariencia netamente metafórica se esconden reales problemas estéticos, aunque no equiparables con los que acabamos de tratar.)

Por eso había que resolver la aparente paradoja estudiando precisamente la pintura, mostrando que las tendencias ornamentales-decorativas de ésta se encuentran, por su esencia estética, al servicio de la consumada conformación artística de la mímesis. (El que en el curso de la historia se produzcan frecuentemente cuadros en los cuales el predominio del principio decorativo conduce a la superficialidad o la vaciedad, o el del principio mimético a un desorden artístico, es cosa que no afecta a la validez de aquella afirmación.) Ese servicio consiste en lo esencial en que la cerrazón y con ello, ante todo, el carácter típico de las figuras y las situaciones, consigue una intensificación inasequible en otro caso. Acabamos de indicar que los principios ordenadores decorativos aparentemente más abstractos y formales cobran en el contexto de la representación mimética un carácter de tonalidad que es concreto

y de contenido, una fuerza evocadora de esa misma naturaleza, con lo cual lo incluido, desde motivaciones puramente compositivas y posicionales, en el reflejo veraz puede rebasar considerablemente la tipicidad presente en sí. La disposición decorativo-ornamental —sólo en esa unidad indisoluble con lo miméticamente acertado— puede servir también para hacer intuibles con más claridad la individualidad, la conexión jerárquica, el lugar en la escena dramática, etcétera. Wölfflin tiene toda la razón cuando acentúa esas excelencias de la *Cena* de Leonardo frente a Ghirlandaio, por ejemplo.[1] Precisamente la situación de la mesa, paralela al cuadro, la posición de Cristo en el centro exacto, los apóstoles colocados a cada lado en dos grupos de tres, posibilitan esa clara tipicidad clásica, ese representativo dramatismo. Grandes pintores anteriores, como Giotto —que coloca las figuras alrededor de la mesa— o posteriores, como Tintoretto —que coloca la mesa apuntando a la profundidad del fondo— pueden conseguir un dramatismo tal vez más patético, pero sin realizar aquella síntesis de unidad y tipicidad ordenada, individualizada, claramente articulada y rica. Esta comparación no es un juicio de valor. Wölfflin puede ver en Ghirlandaio un conato menos conseguido de la perfección de Leonardo, pero Giotto y Tintoretto se proponen conseguir efectos completamente distintos. La comparación sólo es instructiva en la medida en que pone de manifiesto la relación entre ordenación decorativa del cuadro y contenido tonal espiritual. Además, la unidad que estudiamos produce una intensificación de la infinitud intensiva de todos los detalles y del todo que abarca sus relaciones. Pero ya el crecimiento de las funciones cuyo portador es cada detalle se mueve y empuja en esa dirección: cuanto más se acentúa una tal composición, tanto más enérgica es.

III *Los presupuestos del mundo propio de las obras de arte*

No se trata ahora de intentar enumerar y descomponer todos esos sistemas relacionales. Lo ya aducido basta probablemente para iluminar el recíproco reforzamiento de lo mimético y lo decorativo en la pintura como base de su creación de mundo. Y como ambos son principios del reflejo sensible-visual de la realidad, su

1. WOLFFLIN, *Die klassische Kunst* [El arte clásico], *cit.*, pág. 257.

acción unificada no sólo produce un mundo en general, sino precisamente un mundo todas cuyas determinaciones arraigan directamente en el medio homogéneo de la visualidad pura, mientras que no pueden pretender, fuera de ese ámbito, ninguna existencia estética, ninguna validez estética. Utilizamos en la anterior afirmación el adverbio «directamente» en dos sentidos: se trata, en primer lugar, del punto de vista directo o inmediato de esa mímesis que limita el reflejo de la realidad a lo visualmente perceptible y elimina de la objetividad que produce todo lo que no afecta a la consciencia más que a través de otros sentidos, o por medio de conceptos, inferencias, etc., así como todo lo producido por la consciencia misma. El confusionario error de Konrad Fiedler no consiste en la acentuación de ese momento, sino en decretar ante él el final de toda reflexión y en hipostatizar ese estudio haciendo de él el arte como tal. Pues el sistema de las imágenes reflejas visuales de la realidad, depurado de todos los momentos no visuales, contiene —así traspuestas a lo puramente visual— todas las determinaciones de la vida física y social, intelectual y moral del hombre. Hemos mostrado a su tiempo cómo la división del trabajo entre los sentidos, etc., suministra una preparación al respecto ya en la vida cotidiana. Ahora hay que registrar la reaparición de esa plétora de los contenidos vitales en una indisoluble inserción en lo puramente visual. Al producir la obra de arte esa segunda inmediatez, ésta puede por fin constituir en la obra un mundo realmente propio, puede realizar lo universal, abarcante de un mundo, en el medio homogéneo de la visualidad pura.

Aquella fecunda contradictoriedad que da de sí la conformación artística, y la tensión en el todo de la obra y en todos sus elementos, causada por aquella contradicción, se manifiestan ahora como contraposición superada de la infinidad (de las determinaciones) y la limitación del espacio disponible para ellas. La función regulativa de los principios ornamentales-decorativos en una mímesis creadora de mundo consiste —dicho negativamente— en una tendencia eliminadora, reductora, condensadora. Pero esa tendencia muta en positividad al levantar las decisivas relaciones de lo típico a una privilegiada y llamativa posición decorativo-ornamental y sacar así a la superficie, como sistema cerrado de vinculaciones decorativo-ornamentales, las formas de movimiento decisivas de lo mimético. Sólo entonces la limitación espacial del cuadro deja de presentarse como una renuncia y aparece como cumplimiento

pático de la infinitud intensiva en la conformación estética, como mundo propio del arte visual, como intensificación del mundo real a través de su reflejo evocador-mimético.

Sólo entonces se consuma la objetividad de la obra de arte. (Pues es claro que el precedente análisis de la pintura no se ha llevado a cabo sólo en razón de sus problemas específicos, sino también para poner de manifiesto la estructura esencial del arte creador de mundo. El modo entitativo pluralístico propio de las artes acarrea el que esas consideraciones generales puedan hacerse concretas si enlazan inmediatamente con los particulares problemas de un arte determinado. Mutatis mutandis, hemos estado hablando en principio de todo arte creador de mundo.) La rigurosa legalidad que atraviesa y penetra el sistema relacional y objetivo, tan complicado, de las obras de arte hace de cada una de ellas un objeto sui generis cuya existencia estética se mantiene vigente con independencia plena respecto del sujeto al que se contrapone en un Ser-en-sí insuprimible. Éste es otro aspecto de la obra de arte como mundo propio. Pero ésta su existencia estética es de carácter totalmente antropomórfico. Es una formación creada por el reflejo humano-sensible (en el caso de nuestro ejemplo, visual) de la realidad. Su existencia, que es estética, descansa exclusivamente en su capacidad de evocar un mundo en los sujetos receptores. Es, pues, un mundo propio no sólo para sí, sino también, e inseparablemente de esa otra determinación, el mundo propio de los hombres. Todo lo dicho hasta ahora acerca del antropomorfismo de la esfera estética tiene aquí su auténtica consumación. El avance del reflejo, cada vez más profundo, de la realidad y su elaboración de acuerdo con las legalidades de la estética no proceden en el sentido de un alejamiento de los datos de la vida humana; por eso su tendencia a la objetividad no es desantropomorfizadora, como hemos podido en cambio comprobar que lo es en el caso del reflejo científico. El camino hacia la objetividad conduce en el caso del arte más bien —y precisamente al alcanzarse la meta— al sujeto humano. El mundo propio del arte —en ese doble sentido: como cualidad de la objetividad cerrada en sí, independiente del sujeto, y como más profundo descubrimiento de lo que en el sujeto es realmente esencial— expresa esa rica, fecunda y motora contradictoriedad de lo estético. Pero la contradicción no puede ser fecunda más que si sus dos polos quedan plenamente desarrollados y entran como tales en una relación insuprimible del tipo dicho. Al convertirse la

vida humana (en el más amplio sentido de la palabra) en objeto, y el hombre vivo, digno del nombre de hombre, en sujeto de lo estético, la estructura de la obra de arte expresa esa unidad en la forma de la identidad absoluta de lo interno y lo externo. También esta determinación, vista inmediatamente, es formal, porque el devenir evocador y sensible de toda interioridad en el medio homogéneo del arte de que se trate significa que todo lo que en el hombre, en sus relaciones, pertenece a lo interior no puede existir estéticamente sino en la medida en que se desarrolla hasta una eficacia formal externa y sensible en las formas específicas de cada género artístico. Pero, como hemos podido comprobar varias veces, esa conexión formal no es sino la expresión inmediata de un contenido más profundo, a saber, de la gran verdad de la vida según la cual el hombre no puede conocerse a sí mismo más que si consigue conocer el mundo que le rodea, en el que tiene que vivir y obrar, tal como ese mundo es. Esta verdad de lo estético hace del autoconocimiento y del conocimiento del mundo un movimiento circular: el recto impulso del «¡Conócete a ti mismo!» lleva al hombre al mundo, a conocer a sus semejantes, la sociedad en que obra, la naturaleza, el campo de acción y la base de su actividad: hacia afuera. Pero, al mismo tiempo, esa búsqueda de objetividad, de realización de finalidades objetivas, pone al hombre en conocimiento de los estratos más profundos de su propio ser, estratos que nunca habrá alcanzado por el camino de una «pura» investigación de sí mismo. Esta elemental sabiduría que aparece constantemente en la vida cotidiana, en la experiencia del mundo y del hombre, en la ética y la filosofía, aparece como contenido de aquella segunda inmediatez con la cual toda auténtica obra de arte se dirige al hombre. Pese al carácter público que tiene ese hacerse-inmediato para todo el que se entrega a él, sin embargo, para la dispersa atención, para los fines medios de la cotidianidad, a la vez demasiado lejanos y demasiado próximos, es como la imagen velada de la diosa de Sais. Sólo en este sentido valen, por la veracidad de su vivencia, los versos de Novalis:

> *Uno lo consiguió: levantó el velo de la diosa de Sais;*
> *Pero ¿qué vio? vio, milagro de milagros, a sí mismo.*

De este modo levanta la forma artística al hombre. El mundo propio del arte no es nada utópico, ni en sentido subjetivo ni en

sentido objetivo, no es nada que apunte trascendentemente por encima del hombre y de su mundo. Es el mundo propio del hombre, como hemos mostrado, en sentido subjetivo y en sentido objetivo, y de tal modo que las supremas posibilidades concretas del mundo y el hombre se encuentran ante él, realmente y con la mayor profundidad y propiedad, en la realización sensible inmediata de sus mejores esfuerzos. Incluso cuando el arte —en la poesía o en la música, por ejemplo— contrapone aparentemente al hombre un mundo del deber, este mundo toma en el arte la forma de un ser cumplido, y el hombre que vive la segunda inmediatez de la obra puede entrar en trato con ese mundo como con su mundo propio. Sólo en el «después» del efecto reaparece el carácter de deber-ser; pero también en esto coinciden las grandes obras de arte, independientemente de que su contenido incluya o no un deber-ser: hasta la canción más idílica o el bodegón más simple expresan en cierto sentido determinado un deber-ser, se dirigen al hombre de la cotidianidad con la exigencia de que alcance él también la unidad y la altura realizadas en la obra. Es el deber de toda vida plena.

La complicada dialéctica que se evidencia en esas formulaciones, si se somete a un análisis correcto, puede aclarar más la peculiaridad de la obra de arte, la única forma adecuada de realización de lo estético. Resulta, en efecto, que determinados conceptos, del todo imprescindibles para el descubrimiento de lo esencial en determinadas esferas singulares de la vida humana —como el conocimiento para la ciencia, o el deber para la moral individual—, desempeñan un doble papel en el intento de describir y abarcar la decisiva peculiaridad de lo estético: por una parte, su aplicación a lo estético, a la obra de arte ante todo, resulta inadecuada. La objetivación de todas las determinaciones en las obras del arte descubre sin duda bastantes determinaciones, hasta entonces inasequibles, del ser y de la esencia, y procede así, igual que en el descubrimiento de las determinaciones de la vida interna humana, en paralelismo con la ciencia; pero a pesar de eso todo el mundo se da cuenta en seguida de que ese aumento, ese enriquecimiento, esa profundización del saber acerca del mundo y del hombre queda mal descrito por el concepto de conocimiento. Lo ofrecido por la obra de arte puede ser al mismo tiempo más y menos que conocimiento. Más que conocimiento, porque el arte es a menudo

capaz de descubrir hechos hasta entonces inaccesibles al conocimiento, y puede hacerlo de un modo tal que su trasposición en conocimiento desantropomorfizador siga siendo imposible durante mucho tiempo; hasta puede tratarse de ampliaciones de nuestro conocimiento del mundo y de nosotros mismos que, por diversas razones, no vayan a tener nunca una descripción exacta en el sentido de los sistemas conceptuales del conocimiento. Y es también menos que éste, porque lo ofrecido por el arte, visto en la perspectiva y la metodología de la ciencia, no puede tener nunca más que el carácter de una facticidad. La «prueba» de su necesidad, exigida de un modo artística y estéticamente absoluto, no puede levantarse nunca, vista científicamente, por encima del nivel que consiste en hacer inmediatamente evidente el momento de la necesidad en el mero-ser-así de un fenómeno o de un complejo de fenómenos. Desde el punto de vista del conocimiento en sentido estricto, la vida cotidiana y el arte quedan pues muy próximos, como un gigantesco depósito de planteamientos y observaciones que pueden ser de extraordinaria importancia para la evolución de la ciencia, pero que no pueden recibir real consumación, evalificación como conceptualidad y legalidad objetivas, sino en la ciencia misma. El que haya habido y siga habiendo teorías del conocimiento que ponen esa clase de reflejo sensible generalizado de la realidad por encima del método científico «normal» —las teorías de la intuición en las corrientes irracionalistas—, no es sino una prueba más de la verdad de nuestra contraposición.

La situación sería muy simple si pudiéramos inferir de todo eso que, cuando se trata de arte, hay que abstenerse sencillamente de usar el término "conocimiento". Pero esto sería también una simplificación excesiva. Es claro que el conocimiento no puede contar con su método plenamente adecuado sino en la ciencia. Pero también hay conocimiento donde se preparan y plantean problemas y exigencias cognoscitivas. Y en la vida cotidiana hay siempre conatos de conocimiento, sin duda por lo común utilizados hipotéticamente, poniendo en tela de juicio su generalización. Y aunque es cierto que pueden trazarse fronteras precisas entre formas adecuadas y formas inadecuadas para el conocimiento, hay que hablar por fuerza de un movimiento, en última instancia unitario, hacia el conocimiento, movimiento en el cual las líneas divisorias se desdibujan sin duda con frecuencia en la

práctica. Es claro que los conocimientos producidos y propagados por el arte pertenecen a esta especie confusa. Si las cosas se contemplan así, la peculiar posición del arte se pierde o se desdibuja hasta hacerse irreconocible. Pero tampoco en este último hecho hay que ver sólo lo negativo; el hecho muestra resueltamente que el arte, pese a su condición de resultado del ocio conseguido por la evolución del trabajo, no es ningún producto de lujo de la civilización. La negación de una valoración puramente negativa de hechos sociales como el ahora discutido no significa, ni mucho menos, que los vayamos a reconocer como valoración adecuada de la eficacia del arte, o de los elementos cognoscitivos del arte. Pues el arte y la cotidianidad no resultan tan emparentados sino exclusivamente desde el punto de vista de la ampliación y la consolidación científicas del conocimiento. En sí mismos, su diferencia es enorme, a pesar, de o acaso por las interacciones que frecuentemente hemos analizado, aunque también, sin duda, sin que esa diferencia cristalice en una contraposición metafísica. Ya el concepto de tarea social, que hemos usado frecuentemente en pasos decisivos de la argumentación, indica que la conformación artística nace de la vida cotidiana —y a primera vista— comparte la inmediatez de ésta. En realidad, la inmediatez segunda creada por la obra de arte es, en un decisivo sentido, precisamente lo contrario de la inmediatez y de la cotidianidad. Pues su vinculación a un medio homogéneo, su concentración de la totalidad de las determinaciones en una forma de manifestación sensible-evocadora que es única en cada caso y arraiga en aquel medio homogéneo, comporta como presupuesto necesario de la acción una subjetividad que rebase las limitaciones de la mera cotidianidad, al menos según la intención.

Desde este punto de vista se comprende la esencia específica del conocimiento reflejado y miméticamente conformado en la obra de arte. Esa esencia está aún más referida al sujeto que en la vida cotidiana. Pero lo que en ésta no ocurre sino espontáneamente y, a lo sumo, en algunos individuos, se convierte en el arte en tarea central; la referencialidad al sujeto está dispuesta en el sentido del desarrollo superior de éste. Hemos hablado ya de un aspecto de esta exigencia, a saber, de la inseparación de conocimiento de sí mismo y conocimiento del mundo. Otro rasgo de esa intención se orienta contra toda rutina esquematizadora, contra toda fetichización. La contemplación artística de la realidad,

el presupuesto de toda mímesis auténtica, quiere contemplar todo objeto tal como es realmente, tal como aparece necesariamente en la conexión concreta dada, tal como, intensificadamente, lo lleva a intuición el medio homogéneo, o sea, completamente nuevo, como desde el principio, como si no hubieran existido nunca una representación de ese objeto, una opinión sobre él, etc. (No hablaremos aquí del mucho conocimiento que hace falta y del mucho saber necesario para ver objetos de ese modo y para materializar lo así visto.) Se trata de una importante liberación de las limitaciones del practicismo de la vida cotidiana, en el cual, y precisamente a consecuencia del comportamiento práctico inmediato respecto de la mayoría de los objetos (incluidos los hombres y las interrelaciones humanas), éstos palidecen frecuentemente para convertirse en representaciones abstractas, incluso en representaciones que no son de primera mano, que el sujeto no ha vuelto a examinar por sí mismo en una nueva producción, sino que pasan de mano en mano, inconscientemente, como clichés de práctica utilización. El arte verdadero es como tal una salvadora ruptura con esas costumbres, en su mayor parte inevitables en la vida cotidiana, pero que pueden dañar —y dañan a menudo— el ser humano del hombre.

Mas el arte no se limita a descubrir esa nueva inmediatez, sino que la consolida además. Con ello no sólo se convierte en órgano visual, auditivo, sensible de la humanidad —de la humanidad que hay en cada hombre—, sino que se constituye también como su memoria. Pensemos de nuevo en el contraste con la cotidianidad, en las innumerables imágenes mnemónicas, fugaces y temporalmente fijadas, que en su mayoría son más signos mnemónicos que reflejos, por abstractos que fueran, de reales objetos concretos, en el olvido de importantes acontecimientos, personas, situaciones, relaciones, etc., que muchas veces, cuando ha pasado su importancia práctica, desaparecen totalmente de la consciencia y no pueden ya resucitarse aunque se quiera; o en la carga de perturbadores hechos superfluos que grava la memoria, etc., etc. El arte tiene aquí un rendimiento doble: por una parte, lo digno de recuerdo se fija artísticamente en una forma que corresponde a su valor: el que el acto subjetivo singular de recepción dé lugar a un recuerdo pierde el decisivo carácter que tiene en la vida cotidiana, puesto que aquel acto —en principio al menos— puede siempre evocarse otra vez. Aunque el objeto así fijado desaparezca de

la memoria individual, queda permanentemente fijado en la memoria de la humanidad, al menos según su principio. Por otra parte, lo que se incorpora a esa memoria es lo digno de recordación, lo que amplía, enriquece y profundiza nuestro concepto del hombre, de sus relaciones con la naturaleza a la que está vinculado. La persistencia, o sea, la reproducibilidad, se unifica aquí de modo inseparable con la elección correcta: la memoria de la humanidad no fija más que lo importante y no se recarga con lo superfluo.

Como es natural, ese hecho, junto con sus consecuencias, no es consciente en cada hombre de la cotidianidad. Pero, sin embargo, la tristeza del olvido y el temor a ser olvidado son muy generales. Su forma más difundida e inmediata es la angustia, una nostalgia objetivamente insatisfactible a la que tampoco el arte, por consiguiente, puede dar respuesta. En esa nostalgia y detrás de ella, liberada de las vacías promesas de las religiones, que intentan eternizar de ese modo la estrechez de la vinculación de la persona en la cotidianidad, se encuentra otra angustia más profunda: el sentimiento de la humanidad que hay en los individuos singulares, el deseo de salvar para ella lo que le es adecuado. Goethe ha dado forma a ese sentimiento en su encarnación concreta, normal e inmediata, levantándolo a lo esencial, objetivo, humano, en la elegía *Euphrosyne*. Eufrosine, que se aleja hacia el Hades, dirige al poeta las siguientes palabras:

¡Adiós! Ya me arrastra hacia allá en vacilante prisa.
Oyeme un solo deseo y concédelo amistoso:
¡No me dejes hundirme sin celebración en las sombras!
Sólo la Musa da alguna vida a la muerte.
Pues sin sombra flotan por los reinos
De Perséfone, en masas, sombras separadas de su nombre;
Mas aquel que celebra el poeta camina, con forma,
Solo, y se une al coro de todos los héroes.
Que pueda andar alegre, proclamada por tu canto,
Y que descanse complacida en mí la mirada de la diosa.
Recíbame suave y nómbreme; llámenme las altas
Mujeres divinas, las siempre más cerca del trono.
Háblele Penélope, la mujer más fiel,
y Euadne apoyada en el esposo amado.

Con una plástica auténticamente poética el nombre se identifica aquí con la dignidad para vivir en la memoria de la humanidad, destacando al mismo tiempo el decisivo papel del arte. Nombrar significa aquí dar forma a la tipicidad esencial. El materialista Goethe piensa que el hombre, una vez muerto, «pertenece a los elementos». Aunque a veces se ha entregado a un sutil juego mental con la ocurrencia de que las entelequias importantes se conservarán, y pese a que no sólo en la elegía citada, sino también al final de la tragedia de Helena, dé forma a esa conservación en la memoria de los hombres como una vida ulterior de la figura en el Hades, lo que entendemos teoréticamente como misión del arte en tanto que memoria de la humanidad aparece con toda claridad en la versión poética de Goethe. Goethe está firmemente convencido de que todo lo auténtico y realizado que hay en el hombre, independientemente del grado de talento y logro que represente, se equivale en última instancia y es digno de eternización por el arte. Por eso al final de la escena de Helena, que es donde se encuentran las recordadas palabras acerca de la disolución del hombre en los elementos de la naturaleza, hace decir a la corifea: «No sólo mérito, también fidelidad nos guarda la persona». Tras las anteriores indicaciones estará claro que el concepto «persona» no es más que una forma de manifestación —correspondiente al pensamiento cotidiano, pero mitologizada por vía sensible— de la conservación en la memoria de la humanidad, confiada al arte. Con la fidelidad anónima se acentúa la básica idea democrática, la independencia de tal «eternización» respecto del genio, el logro, etc.

Las últimas consideraciones están ya íntimamente emparentadas con el segundo complejo de problemas, que vamos a tratar ahora. Es el problema del deber en el reflejo evocador-mimético de la realidad, y el problema de su efecto adecuado. Las últimas cuestiones tratadas son, por la esencia de su contenido, cuestiones éticas. Por eso está claro sin más que la elección practicada por la memoria de la humanidad en el sentido de la dignidad o valor —igual si se manifiesta en el proceso creador de la obra de arte que si lo hace simplemente en el efecto de la obra ya terminada sobre los hombres— crea un campo de contacto mixto y muy paradójico entre la ética y la estética, al modo como, según vimos antes, se produce una zona análoga entre la ciencia y el arte a propósito del problema del conocimiento. Para tratar

concretamente esta cuestión hay que tener en claro ante todo que el sentido del deber es más general que su modo de manifestación más acentuado y popular, el que tiene en la moral. Este aspecto es de especial importancia para la estética. Recuérdese el célebre paso de la *Poética* aristotélica: «...como decía Sófocles, él representaba a los hombres como deberían ser, y Eurípides como son».[1] A primera vista parece que se trate de algo muy cercano a lo ético. Pero si, como es aquí necesario, se generaliza la frase en sentido estético, no puede caber duda de que los creadores de Yago y Ricardo III, de Tartuffe y Vautrin, han seguido en su labor el camino sofocleo. (Dejando aparte, por irrelevante aquí, la cuestión de si con eso se hace justicia a Eurípides.) El deber no es en esa generalización más que un movimiento hacia lo típico, sin considerar si la tipicidad de que se trate es éticamente plausible o recusable. Está pues eliminado todo contenido de sentido ético. Pero a pesar de eso no hay formalismo en el sentido de la ética kantiana. En ésta, ciertamente, se pasa por alto el problema del contenido: al reducir Kant la validez de los postulados morales a un caso especial, a la contraposición entre el Yo puramente ético (inteligible) y todo el resto de la personalidad (la «criatura») del hombre, puede sucumbir a la ilusión de que el imperativo categórico es capaz de resolver sin conflicto todos los problemas morales incluso desde el punto de vista del contenido. Ya el joven Hegel mostró con claridad que eso es una mera ilusión.

Al hablar de una eliminación o lejanía del contenido del deber o deber-ser en el terreno de lo estético nos referimos exclusivamente al contenido de los postulados éticos. La tendencia a la tipicidad en toda conformación artística es universal; en ella no se presenta siquiera de modo inmediato el problema del bien y del mal. Ese deber se refiere, de modo inmediato y exclusivo, a la visibilidad de todas las posibilidades que, en un lugar históricamente determinado, y en un tiempo también históricamente determinado, se dan en el hombre. Y, más precisamente, según hemos visto, a una visibilización en la cual, inseparablemente del hic et nunc histórico e incluso fijándolo insuperablemente, consigue expresarse aquello por lo cual el particular fenómeno entra en la evolución de la humanidad como momento esencial. En toda esta

1. ARISTÓTELES, *Poética*, cap. XXV.

descripción hemos destacado la mera inmediatez en ese aparente amoralismo del arte. De hecho, la tensión entre la vida cotidiana y el arte existe igual en la figura de Tartuffe o de Yago que en la de Bruto o los Horacios, y en una caricatura de Daumier igual que en los profetas de la Capilla Sixtina. Ya esos ejemplos muestran que con la descripción anterior no se pretende proclamar un neutralismo ético del arte. Al contrario. La particidad * elemental que se manifiesta en el hecho de que todo acto de mímesis contiene al mismo tiempo una toma de posición positiva o negativa respecto del objeto representado se confirma también aquí: los ejemplos de Molière y Shakespeare, de Daumier y Miguel Ángel, hablan un lenguaje tan claro que hacen superfluo todo comentario. El carácter microcósmico de la obra de arte contiene la intención de hacer evocadora también la entera vida ética del hombre, lo bueno igual que lo malo, en el correspondiente reflejo, pero de tal modo que lo permanente, lo que pasará a la continuidad de la evolución humana, cobre forma según recta y duradera dinámica y proporcionalidad. El éxito, aproximado al menos, de esa intención es un momento importante de la eficacia o el anticuarse de las obras de arte. Mas como la evolución de la humanidad recorre, también desde este punto de vista, un camino muy retorcido, todo ello explica las oscilaciones, a veces milenarias, de la vitalidad o la caída en el olvido de autores y obras.

Vemos pues, tanto en el conocimiento como por lo que hace al deber, una curiosa mezcla de convergencia y divergencia de esas categorías en las diversas esferas. Las aparentes paradojas que resultan de esa mezcla se resuelven fácilmente si se tiene en cuenta que la ciencia, la ética y la estética son, por un lado, por su principio, universales, orientadas a la entera vida del hombre. Pero, por otro lado, en el curso de la evolución de la humanidad, a consecuencia de las funciones diversas, pero al mismo tiempo imprescindibles por igual, que desempeña cada uno de ellos, esos ámbitos tienen que diferenciarse intensamente y desarrollar estructuras, sistemas categoriales, modos de com-

* «Parteilichkeit» es el término traducido por «particidad». Es ya tradición verterlo por «partidismo», y el peso de ese uso —el deseo de no arriesgarse a confundir al lector con la traducción nueva de una voz que él ya conoce vertida de otro modo— nos impuso en anteriores traducciones de Lukács el término que ahora desechamos. Ya entonces indicamos que «particidad» era traducción más exacta que «partidismo». *(N. del T.)*

portamiento, etc., peculiares a cada uno de ellos. En este sentido hay que recordar siempre que la independencia de cada una de esas esferas es relativa. Es cierto que no puede cumplir rectamente su función en la totalidad de la vida humana más que si preserva y desarrolla esa independencia. Pero sus problemas determinantes proceden de la ancha base de la vida cotidiana, y sus resultados desembocan en ésta. Este hecho básico no debe perderse nunca de vista cuando se trata de considerar las relaciones entre aquellos dominios. Si se pierde de vista, surge el peligro de exacerbar metafísicamente la relativa independencia de dichas esferas. Surgirían sin duda paradojas reales si —como ha ocurrido, desde luego, muchas veces en la historia del pensamiento humano— se exagerara su convergencia hasta hacer de ella una identidad o se dejaran cristalizar las importantes diferencias reales, las justificadas tendencias a la validez autónoma, en una separación metafísica y una independencia absoluta. En cuanto se evitan esos dos falsos extremos se pueden concretar sin dificultades las relaciones, frecuentemente complicadas, y explicar esa concreción sin paradojas. Tal es, por ejemplo, el caso del supuesto amoralismo del arte, al que ya nos hemos referido, o bien del intento —que más adelante veremos— de aplicar inmediatamente categorías estéticas a la vida moral de los hombres.

Para el problema que ahora nos ocupa, el del mundo propio de las obras de arte, se sigue ante todo un universalismo de contenido. Esto no significa en modo alguno que toda obra tenga la obligación de reflejar todos los fenómenos de su lugar histórico. Se trata, también aquí, de una universalidad en sentido intensivo, o sea, de la captación y reproducción universalistas del complejo concreto que en el caso dado se haya convertido en tema de una obra determinada. También esta tendencia universalista es más estrecha o más amplia según la naturaleza y el género artísticos, pero la tendencia a la omnilateralidad respecto de las posibilidades del proyecto concreto se mantiene a pesar de todas esas diferencias cualitativas. Hemos visto ya la relación que hay entre esa infinitud intensiva, condicionada por la forma, y la obra de arte como mundo propio. Pero no se producen conflictos necesarios por el hecho de que las principales formas de manifestación y esencia de otros terrenos de igual categoría se conviertan en mera materia tratada, según leyes propias soberanas, por la actividad de la esfera que las utiliza. No se producen, cierto, sólo

si se entiende que cada uno de esos terrenos toma su materia de la vida, en cuya práctica inmediata se encuentran unidos todos los resultados de las esferas diferenciadoras y objetivadoras, para volver a influir, en esa unidad, en las esferas mismas. No es, pues, la ética en sí la que se convierte en materia para la estética, etc., sino que una y otra toman su materia de la vida cotidiana fecundada por ambas.

La tensión que se produce por la reunión de todas esas determinaciones para constituir el mundo propio de las obras de arte es en última instancia tensión entre el hombre y la humanidad. Ella subyace a la conformación objetiva y se manifiesta no sólo en el proceso que lleva a ella, sino también en ella misma. Si los tipos del arte fueran meras generalizaciones no se daría, naturalmente, aquella tensión, pero con ella faltaría también la vida, de ciclos infinitos, de la obra y de sus partes. Gracias a que el todo y cada detalle viven en y por esa tensión y uno y otros aspiran al mismo tiempo a la singularidad extrema y a la mayor generalización, se produce la elevada y cumplida vitalidad de lo típico. (Más tarde, en un capítulo dedicado al tema, estudiaremos cómo de esa estructura de la formación estética se desprende el lugar central de la categoría de la particularidad y qué significa eso para el principio estético). Si ya objetivamente subyace a la estructura de la obra aquella tensión entre el hombre y la humanidad, ella se manifiesta aún más abiertamente en el efecto estético. Éste acarrea una elevación, una ampliación y una profundización del hombre entero; ello es tan evidente que estos rasgos, aunque con interpretaciones sin duda muy diversas, se repiten en casi todas las descripciones.

Pero ello ocurre frecuentemente de un modo que refleja deformadamente ese carácter. El efecto puede trivializarse. Así ocurre en todas las teorías que describen el efecto evocador del reflejo mimético a base de los conceptos de «ilusión» o «empatía». En el primer caso se rebaja el comportamiento ante el arte al nivel de la cotidianidad. En ésta (y también en el conocimiento científico, pero con muchas modificaciones) importa exclusivamente la realidad del objeto, el saber preciso de hasta qué punto la representación de un objeto corresponde a una realidad. La ilusión, como ya hemos dicho, es en sentido propio un engaño desde este punto de vista. Pero sabemos ya que en el arte no se da esa dualidad: el receptor se comporta desde el primer mo-

miento respecto de una imagen refleja, y, además, en principio, lo sabe. De un modo más mediado rebaja también la teoría de la empatía la vivencia estética al nivel de la cotidianidad. La empatía es en la vida cotidiana un comportamiento espontáneo muy frecuente. Empezando, al azar, por el hecho de que muchos perciben *emocionalmente* el *ruido de la locomotora como impaciencia* —con lo que se puede apreciar claramente que la empatía es por su esencia algo que corresponde emocionalmente a lo que es la analogía en el pensamiento—, y terminado por el hecho de que también muchos juzgan a sus semejantes a tenor de lo que ellos mismos habrían hecho en el lugar de éstos, la empatía se revela, ya en el pensamiento cotidiano, como una forma inerme y groseramente simplificadora de reacción a la realidad objetiva. Ya el más desarrollado conocimiento del hombre con que cuenta la cotidianidad, conocimiento aguzado por la experiencia, rebasa ampliamente la empatía; ese conocimiento intenta averiguar los presupuestos, los principios, la sensibilidad, las costumbres, etcétera de los demás para poder formar sobre esa base juicios sobre sus actos. Así pues, en cuanto que se despierta el sentido de la objetividad del mundo externo, la empatía pasa a último término incluso en la práctica de la cotidianidad. No se trata con esto de negar su papel en la vida cotidiana; nos remitimos a lo que hemos dicho sobre los aspectos positivos del proceder por analogía. Cierto que la empatía está referida siempre al sujeto (y a sus impresiones), lo cual no tiene por qué ocurrir siempre en el caso de la analogía. Por eso los rasgos negativos de la analogía se presentan mucho más crasamente en la empatía. No es casual que esta categoría no haya pasado a ocupar un lugar central en la estética —y sólo transitoriamente— sino cuando el idealismo subjetivo desplazó en la filosofía burguesa al idealismo objetivo, cuando en la fundamentación teorética de la práctica artística pasaron a dominar tendencias subjetivistas. (Teorías del impresionismo, y en parte ya del naturalismo, a fines del siglo XIX.) Por todo eso la esencia subjetivista de la empatía resulta decisiva en su aplicación estética y, además, se impone el rebajamiento del arte mismo y de su vivencia al nivel de la cotidianidad. No puede debilitarse este juicio por el hecho de que ese fenómeno ocurriera en muchos casos en el marco de una justificada oposición a un academicismo ya ajeno a la vida, ni por la

circunstancia de que la reacción contra la empatía asumiera formas todavía más subjetivistas y reaccionarias.

Aún más peligrosa y confusionaria es la teoría nietzscheana, casi contemporánea de la de la empatía, de la embriaguez dionisíaca como base de la auténtica relación del hombre al arte. Como puede observarse fácilmente en la práctica artística y en la teoría estética del período del imperialismo, la monotonía de la vida cotidiana, embrutecedora y sin alma, la habituación a ella, cosificadora y agostadora del alma, provoca como reacción —pero sin romper el marco objetivo— la necesidad de estímulos intensos.[1]

La teoría nietzscheana de la embriaguez dionisíaca coloca en el centro de la estética esa necesidad desesperada y profundamente estéril. A propósito de las descripciones de Rohde hemos examinado y valorado los hechos etnográficos que recoge Nietzsche. No nos interesa aquí discutir la teoría en su totalidad. Basta con ver que para esa concepción del rapto dionisíaco —y, como vemos por Rohde, lo dionisíaco es lo chamanístico, lo dervichístico— desplaza o reprime la objetividad artística la mímesis. Escribe Nietzsche: «El hechizo [o sea, el rapto, la embriaguez] es el presupuesto de todo arte dramático». Por eso para él el coro no es sólo más originario que el drama —lo cual es históricamente verdad—, sino también «más importante que la "acción" propiamente dicha»,[2] puesta por Nietzsche entre irónicas comillas; pese a todas las reservas «apolíneas», lo propiamente dramático se degrada a mera apariencia. Diónisos, el portador, el exponente, el desencadenador del rapto es el héroe propiamente dicho de todo drama griego, de tal modo que «todas las figuras célebres de la escena griega, Prometeo, Edipo, etc., no son sino máscaras del héroe originario, Diónisos». «La filosofía de la naturaleza salvaje y desnuda contempla los ligeros y danzarines mitos del mundo homérico con el gesto indisimulado de la verdad: éstos palidecen, tiemblan ante el ojo tempestuoso de esta diosa, hasta que el puño poderoso del artista dionisíaco los somete y pone al servicio de la nueva diosa.»[3]

1. Cfr. al respecto mi artículo «Volkstribun oder Bürokrat» [Tribuno popular o burócrata] *in Marx und Engels als Literaturhistoriker* [Marx y Engels como historiadores de la literatura], Berlin 1952, págs. 141, 155.

2. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie* [El nacimiento de la tragedia] *Werke* [Obras], Leipzig 1895, Band [vol.] I, págs. 61 s.

3. *Ibid.*, págs. 73 y 75.

El que Nietzsche haya despertado pronto de su forma schopenhaueriana-wagneriana del rapto dionisíaco, el que más tarde haya considerado la forma wagneriana del mismo, el prototipo de su obra juvenil, como vacía y grandilocuente, dañina y hasta cómica, no debe utilizarse como argumentum ad hominem, pero sí entenderse como característica de toda su teoría de la embriaguez dionisíaca. La teoría es, por así decirlo, la tercera fase del chamanismo. La primera fue la primitiva; le siguió la segunda, el contragolpe religioso contra las tendencias progresivas, y finalmente, como fenómeno complementario de la vaciedad y el tedio de la cotidianidad del capitalismo imperialista, esta tercera fase, descabellada huida ciega de ese deprimente desierto. La embriaguez buscada no es más que un desesperado manoteo de hombres que no pueden hallar dirección alguna ni contenido en su vida. La «trascendencia» que creen aferrar en aquel rapto es la Nada de su propia personalidad destruida y mutilada, la vaciedad de sus relaciones con el mundo. Cuando, con fingido orgullo, se niegan a recibir el mundo por medio de la ciencia y de la mímesis, están presos en la ilusión de poder ocultarse su impotencia a sí mismos. Pero la caída desde el rapto hasta una cotidianidad que aún se presenta más vacía muestra el poder de ese mundo. Mientras que en el éxtasis mágico las drogas y otros procedimientos para conseguir el trance eran instrumentos de una satisfacción subjetivamente conseguida, la embriaguez metafórico-literaria de los modernos no es en realidad más que una malograda réplica del vulgar consumo de alcohol por el pequeño burgués ciudadano. Ya se trate de Adolfo Hitler sumiendo temporalmente un pueblo entero en aquella embriaguez, ya de Aldoux Huxley administrándose una determinada droga comprada en la farmacia, siempre es visible la aparente elevación por encima de la cotidianidad: la empatía abiertamente pequeño-burguesa se queda siempre a ese nivel, y los nuevos chamanes, con la resaca, se vuelven a su verdadera patria.

La auténtica tensión estética no tiene nada que ver con el filisteísmo trivial ni con el «profundo» o embriagado. Objetivamente esa tensión surge en la obra de arte por obra de la relación conformada entre el hombre y la humanidad, por obra del crecimiento de figuras y objetos hasta convertirse en momentos esenciales de su presencia; subjetivamente, se da en la vivencia de la receptividad, por aquella profunda necesidad de pervivencia de lo esencial

que ya hemos descrito. El que esa necesidad se manifieste casi siempre hasta ahora con una falsa consciencia, el que en la mayoría de los casos sea puramente de contenido (personajes presentados como modelos, temas predilectos, etc.) y pocas veces con verdadera forma, como satisfacción por la manifestación consumada, lograda, no altera en nada el hecho fundamental. Para el que tiene ojos y oídos, para el que tiene sensibilidad capaz de captar las relaciones auténticas reales entre el hombre y el mundo, esa coordinación de lo mejor que obra en la vida tiene una evidencia segura en la realidad de la humanidad.

Hemos dicho realidad, porque después de aparecer conscientemente en el horizonte de los hombres, la humanidad tomó por mucho tiempo y frecuentemente la forma de un mero ideal, de un postulado. Es una grandeza de nuestro tiempo el que el destino de la humanidad penetre cada vez más intensamente como realidad en la consciencia de los hombres, el que los hombres aprendan a vivirse a sí mismos en el presente como partes de la humanidad, el que el pasado se les presente cada vez con más claridad como camino recorrido y superado. En este sentido empiezan a disiparse las nieblas de la consciencia falsa, las cuales no han permitido al hombre captar intelectual y emocionalmente su propia generalización, realizada en sí mismo, más que como mera pertenencia a una tribu, o, a lo sumo, a una nación. Como es natural, no por esta novedad dejan de existir y obrar las vinculaciones más estrechas y mezquinas, y hasta muchas veces se hacen más intensas, del mismo modo que la irrupción de la consciencia nacional no ha suprimido las relaciones con la familia y con la clase, sino que las ha intensificado. Pero retrospectivamente está claro que mucho antes de la toma de consciencia de la pertenencia de los hombres a la humanidad este hecho quedaba implicado en las ideas y los sentimientos de los mejores individuos, y recibía forma ante todo en el arte. El hecho de que precisamente en la época que posibilita esa imponente ampliación del horizonte vital la resistencia contra la idea de progreso alcance sus mayores intensidades, así como la proclamación de la soledad ontológica del individuo, del absurdo del decurso histórico, mientras la hinchazón del sentimiento nacional llega a ser una negación de la humanidad y la deformación del concepto de humanidad desemboca en la negación de las patrias, etc., etc., no puede tampoco sorprender. La naciente y violenta lucha que se desarrolla en la

realidad social igual que en la vida del espíritu es un síntoma de la llegada del momento histórico de una gran inflexión en la historia humana.

Se trata de una ampliación y una profundización, de una concreción de la personalidad, si ésta es capaz de vivir y sentir conscientemente su participación en la vida de la humanidad como un momento orgánico de la personalidad misma. La dialéctica de la evolución histórico-social hace que el sujeto que hay en el hombre sea cada vez más individual, y, visto de un modo inmediato, cada vez más autónomo. Al desprenderse de este modo de vinculaciones inmediatas, estrechas e innatas, el sujeto crece y entra simultáneamente en otras vinculaciones más amplias y superiores, y en su vida intelectual y emocional se reflejan, aunque no siempre con la consciencia adecuada, la nueva situación histórica y su posición en ella. También este camino es muy irregular, subjetiva y objetivamente, muy contradictorio, y el momento de la creciente autonomía de la personalidad tiene tanto peso como el aumento extensivo e intensivo de sus superiores vinculaciones sociales (clase, nación). Pese a toda la necesaria contradictoriedad de esa situación, se trata en última instancia de una unidad, no sólo por parte de la creciente síntesis social, sino también por parte de la personalidad humana. Marx ha escrito que «la liberación de cada individuo singular se impone en la misma medida en que la historia se trasforma plenamente en historia universal».[1] Lo principal para nosotros de esa afirmación es la dialéctica entre la riqueza interna de la personalidad y la riqueza de sus relaciones sociales reales. La indicación de Marx refuerza lo que hemos expuesto antes de un modo general: el camino que lleva al desarrollo y el autoconocimiento reales del hombre pasa por su conquista del mundo externo. El hombre tiene que trasformar el mundo externo —trátese del humano-social, trátese del natural mediado por el otro— con el pensamiento y la afectividad, y trasformarlo en mundo propio. Sólo así puede ampliarse y profundizarse como personalidad. Las relaciones aludidas por Marx existen en sí, independientemente de la consciencia. Su trasformación en un Para-nosotros no suprime su objetividad. Pero el proceso en cuestión puede cuajar de modos muy diversos, visto

1. MARX-ENGELS, *Die deutsche Ideologie* [Le ideología alemana], *Werke* [Obras], *cit.*, V, pág. 26.

desde la atalaya de la personalidad. Las relaciones modificadas tienen que llegar, naturalmente, de un modo u otro a consciencia, pero también pueden seguir contraponiéndose —temporalmente al menos— en excluyente rigidez a la vida interna humana, o bien se reelaboran subjetivamente con tanta intensidad que empieza a corresponder a la nueva relación con el mundo externo una cualidad nueva, o, al menos, adecuadamente renovada, de la interioridad del hombre. En el curso de ese proceso de adaptación el enriquecimiento del mundo externo se trasforma en un enriquecimiento de la personalidad.

Aquí se aprecia el último extremo en la evolución del mundo animal y del mundo humano. La dialéctica de la adaptación a nuevas situaciones y la herencia de los nuevos modos de reacción, así surgidos, al mundo externo, regulan objetivamente la evolución de las especies animales. Ya el hecho de que la dialéctica interna de su colaboración (el desarrollo de las fuerzas productivas) dé a la trasformación contenido y dirección es una diferencia cualitativa. Otra intensificación del aspecto objetivo de esa diferencia consiste en que la estructura de la sociedad que entra en intercambio con la naturaleza se diferencia, toma formas superiores y hace así desarrollarse intensa y extensivamente aquel intercambio mismo. La trasformación subjetiva, que hemos descrito, consuma el aspecto específicamente humano de ese principio evolutivo. Precisamente el hecho de que las formas superiores de comunidad características del hombre (clase, nación, humanidad) no proceden del mundo externo —humanamente visto— sino que, aunque creadas inconscientemente, son producciones propias del hombre, revela del modo más claro esa contraposición entre la evolución animal y la humana. Por eso no puede nunca insistirse con exceso en que el ascenso de la consciencia desde la pertenencia plena del individuo a la especie no suprime las vinculaciones sociales a la clase o a la nación, sino que les presta un contenido más rico y un pathos más profundo. La consciencia que el proletariado tiene de su papel, superar la explotación y la opresión a escala mundial y crear así definitivamente la realidad de la humanidad, es la más precisa forma de manifestación de la situación descrita.

El arte desempeña en ese proceso un papel importante que raras veces se reconoce en toda su dimensión. Hemos podido, ciertamente, observar que la tendencia dialéctica a la identidad

de la exterioridad y la interioridad es un momento decisivo de toda conformación artística. Su fuente inmediata es la acción evocadora propia de las obras de arte. La nueva inmediatez en la que se constituye la obra no puede ser efectiva más que si lo más íntimo cobra una forma de manifestación inmediatamente aperceptible, sensible y externa, y adecuada a su más profunda esencia, y si, por otra parte, no puede ocurrir en el mundo de las obras nada externo a lo que no corresponda nada en la interioridad humana. Este tipo de conformación, nacido de necesidades mágicas, mimético-evocadoras, si es que ha de mantenerse en las formaciones más desarrolladas, tiene que colmarse con los nuevos contenidos producidos por esas evocaciones. Tiene que ampliarse constantemente de acuerdo con aquellos contenidos, profundizarse y afinarse, y es incluso necesario que, cuando las nuevas necesidades de evocación exijan un contenido radicalmente distinto, surjan de aquel mismo fundamento sistemas formales de evocación radicalmente nuevos. También hemos visto que una de las principales constantes formales de esas conformaciones intensivas conscientemente redondeadas es la agudización de las determinaciones decisivas de la objetividad en cada caso determinante, lo que solemos llamar tipicidad estética. Esta tendencia a la tipicidad nace espontáneamente, sin consciencia estética alguna, aún en el seno de la mímesis mágica. Pero como las condiciones de conformación de una tipicidad evocadora son extraordinariamente sensibles tanto al contenido como a la forma, tienen ilimitadas posibilidades de desarrollo incluso bajo presupuestos sociales completamente alterados. El fundamento estético de esa sensibilidad se debe a que cada una de esas conformaciones típicas —aunque no sea más que la danza bélica del período mágico— produce la unidad inseparable de inmediatez sensible y singularidad, por un lado, y generalización por otro. Es obvio que esa unidad se altera radicalmente con la trasformación básica y la complicación de las circunstancias de la vida: se trata de un proceso en gran medida espontáneo que, por eso mismo, no requiere ningún análisis detallado.

La situación es muy distinta por lo que hace a este tipo de generalización. Por una parte, tiene que orientarse según los rasgos permanentes —no momentáneos, no ligados a meras ocurrencias— de los objetos representados; por otro lado, no puede nunca renunciar a la unidad inmediata con lo singular. Desde el punto

de vista del problema aquí tratado, se sigue de una tal unidad de las contraposiciones que en la representación de la vida humana, de sus conflictos, etc., las figuras que más corresponden a los principios de la formación de tipos, las que ofrecen materia más favorable para la práctica artística, son aquellas en las cuales aparecen ya como cualidades del carácter, en el sentido visto de Marx, las relaciones nacientes y las nacidas. Ya la tragedia griega ha poseído una alta consciencia de esa situación estética. Piénsese lo conscientemente que cuenta, por ejemplo, la Antígona sofoclea con Ismene como contrafigura, con lo cual se muestra aún más claramente que por una exposición meramente directa que aquélla posee ya como rasgo de carácter, como parte de su propia interioridad, las nuevas y conflictivas relaciones con el presente, mientras que esas mismas relaciones se contraponen al segundo personaje como algo externo, ajeno a la personalidad. En Edipo cobra ese modo de conformación artístico una consumación jamás superada, precisamente a consecuencia de la profunda paradoja del destino del personaje. Estos ejemplos, estas tendencias —que, mutatis mutandis, se repiten en todos los grandes artistas posteriores— muestran un rasgo esencial de contenido de la creación de mundo en las obras de arte: lo que en el término medio de la vida cotidiana es mero hecho externo, factum brutum puesto ante el hombre, aparece aquí en su más profunda necesidad; no sólo se revela la necesidad objetiva, histórico-social, sino también la relación de esa necesidad al hombre mismo, a su propio desarrollo, a su propia riqueza, a su propia grandeza interior. Así la necesidad, sin perder nada de su carácter objetivo, se convierte en una necesidad más profunda: la profunda verdad de la vida, el hecho de que el mundo circundante, los conflictos y destinos que nacen de él no representan ningún azar grosero y externo, sino que la totalidad de estos fenómenos despliega propiamente las posibilidades más auténticas e importantes de la interioridad del hombre, y le convierte, aunque a veces de modo trágico, en lo que propiamente es él mismo en su última interioridad, como producto, al mismo tiempo, de una evolución histórico-universal.

El arte presenta al hombre de la cotidianidad una vida así conformada. La no-identidad del mundo creado por el arte con el mundo medio de toda cotidianidad provoca la tensión que antes hemos citado. Pero ésta no puede producirse, ni llegar a

ser fecunda y promotora, sino porque sus dos momentos son elementos indisolubles de toda vida humana, porque la extrema polarización de ambos se mantiene, pese a todo, dentro de la inmanencia vital humana, porque el más imponente ascenso se limita, en última instancia, a despertar a realidad posibilidades que ya existían. Ante estas culminaciones de la vida —a las que, desde luego, el arte no puede dar forma sino porque son elementos y tendencias de la real existencia humana— se impone la nostalgia fáustica del «detente pues...». Ésos son los momentos que despiertan el ardiente deseo de duración y retorno. Y son al mismo tiempo los puntos de unión entre el hombre y la humanidad, ya sea en la objetivación artística, ya sea en la facticidad de la vida vivida misma. Objetivamente, todos los pasos esenciales de la evolución histórico-social arrancan de la colaboración, de la lucha y el sufrimiento de los hombres. Objetivamente, su persistencia, desde los orígenes hasta hoy, y, por encima del hoy, hacia el futuro, constituye una gran continuidad regida por leyes. La ciencia puede y debe descubrir esa continuidad. En ella se ha configurado la humanidad como tal, porque el hombre figura al mismo tiempo como objeto y sujeto de la marcha. En esa continuidad nace todo hombre; en ella se desarrolla su vida, lo sepa o no lo sepa, sea su consciencia de ello verdadera o falsa, perciba como propio o ajeno el lapso vital que le ha caído en suerte.

También la forma y el contenido del arte, su conformación y su efecto, pertenecen a esa continuidad. La particular misión del arte en esa continuidad es la que hemos descrito ya: el arte consigue fijar los momentos (hombres y destinos, causas y ocasiones, reacciones emocionales a todo ello, etc.) que encarnan en su singularidad individual esta vinculación indisoluble con lo general y permanente, los momentos en los cuales se hace inmediatamente evidente que el hombre no sólo reconoce en este contexto su mundo propio, el coproducido por él, esto es, por la humanidad de la que es parte, sino que lo vive además como tal mundo propio; el arte los fija para toda la humanidad como momentos de su evolución, como momentos de la hominización del hombre. Lo permanente de las obras de arte, el efecto que crea su perduración, es el estar fijadas en esa continuidad como algo esencial que ya no puede perderse; tal es el sentido propio del hecho de que las obras de arte den forma al mundo propio de los hombres.

La tensión que introduce en la vida la mímesis artística no lleva pues del mundo humano a una realidad trascendente, según la inmediata intención de la magia y al modo como, más tarde, la religión intenta constreñir al arte; esa tensión empieza y termina en el hombre mismo. De tal modo, ciertamente, que la inmanencia humana del hombre, así estatuida, no queda en modo alguno intacta, sino que levanta intensivamente al hombre muy por encima de su corriente nivel medio. Pero esta tensión tiene también un momento extensivo: la inmediata, tensa coincidencia de hombre y humanidad en la obra y en la vivencia estética no sólo presta al presente una perduración cierta, sino que trasforma también lo esencial del pasado de la evolución de la humanidad en un aquí y ahora actualmente vivible. También este aspecto del arte aparece relativamente temprano. El tratamiento de la materia en la tragedia griega es ya una tal actualización de un lejano pasado comunicado en forma mítica, renovado siempre, comprendido como perteneciente a la propia vida. La extensión del concepto de hombre practicada por la historia objetiva y subjetivamente, y por el arte con una peculiar acentuación de lo subjetivo, es al mismo tiempo una creciente historización de la consciencia humana, de la consciencia de los hombres sobre sí mismos como productores históricos de su mismidad. La ciencia revela el decurso objetivo de ese proceso y lo convierte así en posesión de la consciencia. Las obras y el efecto estético, al trasformar un pasado espacial y temporalmente creciente en presente vivido —sin pretender quitarle el carácter de pasado—, despiertan y desarrollan en el hombre la autoconsciencia de humanidad, la cual es al mismo tiempo su consciencia de vivir en un mundo que es el suyo propio, que él mismo ha creado y no dejará nunca de crear como parte que es de la humanidad. La evocación estética del pasado es pues la vivencia de esa conti nuidad, no la consciencia de lo «universal humano» supuestamente supratemporal. La tensión que consiste en que, por una parte, seguimos conscientes de la lejanía histórico temporal mientras, por otra, se nos presenta en destinos, hombres, etc., de antiguo desaparecidos un nostra causa agitur, caracteriza este aspecto histórico-temporal de lo estético como autoconsciencia de la humanidad: lo estético es, como hemos mostrado ya, su memoria. Pero mientras que en la vida cotidiana la memoria ejerce las más diversas funciones, entre otras el mero registro y la mera conservación

de hechos que pueden un día ser importantes prácticamente para el hombre de que se trate, en la memoria estética no opera más que su central función actualizadora, la función que la memoria comparte con la consciencia. Esta convergencia revela una conexión profunda entre la estética y la ética, el hecho de que ninguna evolución estética realmente profunda es posible sin apelación íntima a problemas éticos y a sentimientos de la misma naturaleza; lo que pasa es que en el ámbito de lo estético esos problemas son contemplativos (sólo en el Después de la vivencia estética pueden pasar a la práctica ética), razón por la cual los problemas se quedan en problemas, se «limitan» a ampliar el horizonte humano, a descubrir presupuestos y consecuencias que en otro caso seguirían siendo desconocidas, pero sin trasponerlo todo inmediatamente a la práctica.

Pero con todo eso no queda aún adecuadamente descrita la universalidad del mundo propio del arte. Esa universalidad es precisamente lo que hace del campo del arte una infinitud intensiva, algo inagotable con medios ajenos a ese campo. Nos limitaremos a subrayar aquí que los dos aspectos del mundo propio de las obras de arte —el principio universal-humanístico que acabamos de analizar y el momento del medio homogéneo antes estudiado— se refuerzan y promueven recíprocamente desde este punto de vista. La intensificación y diferenciación de la capacidad receptiva y expresiva que pudimos observar en la vida cotidiana como consecuencia de la división del trabajo entre los sentidos, etcétera tiene límites muy definidos respecto de la captación intensiva de un fenómeno en una conexión intensivamente infinita. No sólo por la orientación práctico-inmediata de la vida cotidiana, sino también porque la superficie receptiva del hombre entero, en la medida en que se enfrenta como tal con la entera realidad objetiva, comporta dispersiones de la atención y, con ella, de la capacidad receptiva. Sólo el medio homogéneo produce, creadora y receptivamente, una concentración tal que todas las posibilidades y determinaciones objetivas adormecidas en el fenómeno concreto de cada caso consiguen hacerse actuales de un modo sensible. También en este caso es el hombre entero el que crea o recibe un tal mundo propio en un medio homogéneo. La inexistencia real del medio homogéneo —inexistencia en el sentido de la práctica inmediata—, el carácter puramente de reflejo que tiene ese medio, imponen al hombre un comportamiento pura-

mente contemplativo; por otra parte, a consecuencia del estrechamiento del reflejo del mundo, de la mímesis, a un solo órgano (visualidad, etc.), se produce aquella concentración de todo el interés, aquella trasformación del hombre entero de la cotidianidad en el "hombre enteramente" que hace a éste capaz de recibir una infinitud intensiva, de reproducirla y de gozarla adecuadamente.

Así, pues, nuestra descripción, a pesar de haber resultado bastante larga, no es en absoluto suficiente. Permítanos por ello el lector aducir aquí para terminar la descripción de este fenómeno con los medios del arte. Keats lo ha descrito en su célebre oda a una urna griega. El paso relevante para la cuestión del principio estético dice así:

Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare;
Bold Lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal —yet, do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!

Ah, happy, happy boughts! that cannot shed
Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;
And, happy melodist, unwearied,
For ever piping songs for ever new;
More happy love! More happy, happy love!
For ever warm and still to be enjoy'd.
For ever panting and for ever young;...

Keats concluye en los versos finales:

When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
"Beauty is truth, truth beauty", — that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.

La identidad de lo bello y lo verdadero es realmente el sentido inmediato de la pura vivencia estética, y, por ello, tema eterno de toda reflexión sobre el arte. Aún nos ocuparemos varias veces del hecho de que, en cuanto el arte y su efecto se contemplan en la

amplia conexión de la entera vida histórico-social humana, se produce una enorme y complicada problemática a propósito de cada uno de esos conceptos, y aún más respecto de su relación. Pero esto no altera la llana evidencia inmediata de aquella afirmación en la inmediatez de lo puramente estético.

7

PROBLEMAS DE LA MIMESIS. III

EL CAMINO DEL SUJETO HACIA EL REFLEJO ESTETICO

Cuanto más enérgica y consecuentemente se explicita la peculiaridad de lo estético, tanto más fácilmente se producen contradicciones aparentemente paradójicas, y la fundamentación filosófica de éstas no puede consistir más que en mostrar cómo, en qué medida y en qué sentido se trata de problemas sólo aparentes que se disuelven por sí mismos cuando se aclaran recta y profundamente los hechos fundamentales y dejan en su lugar una situación que no tiene ya nada de paradójico. Pero al mismo tiempo hay que establecer con no menor claridad cómo, en qué medida y hasta qué punto puede hablarse en esta cuestión de contradictoriedades auténticas, de contradicciones motoras de determinados grupos de fenómenos, los cuales no pueden conceptuarse más que en y por esta dialéctica, y cuya esencia consiste precisamente en una tal contradictoriedad de las fuerzas que los mueven, de sus componentes estructurales y dinámicos. Todo lo que hemos analizado hasta ahora en el cuerpo de lo estético debe suministrar el material para una síntesis de esta naturaleza. Si ésta no se realiza totalmente —en la medida hoy posible—, es inevitable que lo estético se rebaje a una forma previa del conocimiento —más o menos imperfecta, más o menos útil—, como ocurre en el pensamiento de Leibniz o de Hegel, o se considere incluso desviación nociva, como piensa Platón (la situación no mejora tampoco, naturalmente, porque ese carácter de cosa previa atribuido al arte lo sea respecto de la religión, en vez de la ciencia, y evidentemente tampoco cuando se invierte el planteamiento y el conocimiento se presenta como forma previa y subordinada de y a lo estético, al modo de Schelling). O bien, aun reconociéndose la sustantividad de lo estético, se le hace perder toda vinculación con la vida histó-

rico-social de la humanidad, de modo que la autonomía del arte, su basarse en sí mismo, llega a ser pura y simplemente la justificación de un «parque nacional» en el que se protege su perfecto aislamiento, como hacen muchas teorías modernas. La esencia de lo estético no puede, pues, determinarse satisfactoriamente más que si se determina también de un modo satisfactorio su posición en el sistema de las relaciones entre el hombre y el mundo externo. Una contradicción fecunda, motora, es siempre y sólo una contradicción que regula y cumple la orientación del movimiento, las leyes de movimiento de una relación esencial, imprescindible, nacida de esa situación, precisamente en su contradictoriedad.

I *Cuestiones preliminares de la subjetividad estética*

Todas nuestras anteriores consideraciones se concentran en el intento de aclarar el principio antropomorfizador, incluso antropocéntrico, de toda posición estética. Al intentar ahora resumir y sistematizar las afirmaciones dispersas y en parte ocasionales que hemos ido haciendo, tropezamos en seguida con la contradicción entre los actos antropomorfizadores, tanto en la creación cuanto en la creación del arte, y su pretensión absoluta de validez objetiva. Esa contradictoriedad parece agudizarse aún porque no se trata simplemente de tendencias antropomorfizadoras, sino de que la fundamentación de lo estético en el sentido dicho pone siempre, en todas partes y necesariamente en el centro el momento subjetivo que alienta en él. De ello se desprende sin más la primera tarea: la aclaración de la esencia de la subjetividad estética. Hay que sentar ante todo una afirmación ya conocida por las anteriores consideraciones: la subjetividad estética no es en absoluto simplemente idéntica con la subjetividad de la vida cotidiana. Pero al mismo tiempo hay que afirmar (y tampoco por vez primera): ese rebasamiento de la cotidianidad no supone en modo alguno la posición o el reconocimiento de ninguna potencia o sustancia trascendente. Esta cismundanidad intrínseca del principio estético es tan intensa que, por ejemplo extremo, en el pensamiento de Kant no llega a presentarse, junto a la teorética «consciencia en general» y al práctico «homo nóumenon», ningún análogo sujeto trascendente en la estética. La cuestión es ¿cómo, en respuesta a qué necesidades, dirigida por qué fuerzas se produce una tal intensificación de la subjetivi-

dad que ésta puede valer ya como un cualitativo-ser-otro respecto de la subjetividad de la cotidianidad? Y ¿qué papel desempeña la esfera estética en ese desarrollo? Ese planteamiento contiene ya nuestra principal cuestión anterior, la de la génesis; pues el real contenido del tal planteamiento consiste en mostrar lo estético como un modo de posición o afirmación humano, producto de determinadas necesidades, en sí de crecimiento continuo desde su origen, y presentes siempre a partir de un determinado nivel evolutivo.

Nuestra reflexión se dirige ahora al núcleo de esas necesidades que es decisivo para la filosofía, o sea, al momento subjetivo de esa subjetividad, y no, por ahora, a la naturaleza de los objetos que ella se esfuerza por crear o recibir; así se pone temporalmente en último término la relación sujeto-objeto, decisiva para nosotros, con el fin de iluminar mejor la otra cara del problema; el hecho de ver en la mímesis el fenómeno estético fundamental bastará para no dejar dudas acerca de nuestra posición. La necesidad que subyace al arte ha sido expresada por Klopstock con gran aclaridad y energía, precisamente desde el punto de vista que ahora nos interesa ante todo, el de la subjetividad. Es verdad que sus palabras se refieren directamente sólo a la poesía, pero su sentido muestra claramente que el poeta las está pensando para todo el campo de lo estético: «La esencia de la poesía estriba en que, con la ayuda del lenguaje, muestra *cierto número* de objetos que ya *conocemos*, o cuya existencia *sospechamos*, pero por un *lado* que *ocupa* en tan alto grado las *más altas* energías del alma que la una obra sobre la otra y así pone en movimiento al alma *entera*». Luego explica Klopstock los diversos momentos de su descripción. Lo único que aún nos interesa de ese desarrollo es lo que dice sobre la palabra «ocupar»: «Los más profundos misterios de la poesía yacen en la *acción* en que sume a nuestra alma. Siempre nos es la acción *esencial* al placer. Los poetas vulgares pretenden que vivamos con ellos una existencia de plantas».[1]

Desde el punto de vista de la comprensión de la necesidad que subyace al arte, lo decisivo en esas ideas de Klopstock es la alusión a una puesta en movimiento del alma entera del hombre. Cierto que

1. KLOPSTOCK, *Gedanken über die Natur der Poesie* [Ideas acerca de la naturaleza de la poesía], Leipzig 1830, *Werke* [Obras], Band [vol.] XVI, págs. 36 s.

en algún sentido el hombre entero está también en actividad en la vida cotidiana. Por mucho que el desarrollo de su actividad se especialice crecientemente, no puede hablarse tajantemente de una parcelación completa y consumada de sus capacidades, ni de una eliminación total de determinadas cualidades con utilización exclusiva de otras. Pero sí que puede decirse —y cada vez más a medida que se desarrolla la civilización— que su actividad desarrolla unilateralmente determinados aspectos de su personalidad total, ya en lo físico, ya en lo intelectual, mientras descuida temporalmente otras o hasta hace que se atrofien. La necesidad de equilibrio, de una orientación compensadora, a la armonía, a la proporcionalidad, se presenta masivamente llegados a determinado nivel de bienestar material, de ocio, etc. (Las categorías aquí enumeradas son en sí las de la vida cotidiana según su existencia originaria, fáctica y de término medio, lo que quiere decir no estéticas.) Si situábamos en el centro, como general necesidad social, la nostalgia de totalidad e integridad del hombre, ahora tenemos que distanciarnos tajantemente —como otras veces— de la crítica romántico-anticapitalista de la división del trabajo. Esta crítica no ve en la división del trabajo más que lo negativo, la fragmentación y la amputación del hombre, sin tener en cuenta que se trata sólo de un escalón necesario de la evolución de la humanidad hacia más alto, ni que la división del trabajo misma —a pesar de sus modos de manifestación en el capitalismo, destructores y envilecedores del hombre— despierta al mismo tiempo ininterrumpidamente cualidades, capacidades, etc., del hombre, y hasta consigue su despliegue, y la consiguiente ampliación y el consiguiente enriquecimiento del concepto de la totalidad humana. Por eso incluso la etapa del capitalismo más desfavorable al hombre entero no puede acarrear ninguna renuncia al hombre entero mismo. Al contrario: cuanto más intensamente se despliegan las tendencias fragmentadoras, tanto más intenso suele ser el movimiento de reacción a ellas.

Lo que dice Klopstock es pues una necesidad fundamental del hombre. Cierto que esa necesidad no se manifiesta sólo en la vida cotidiana misma, sino también en las objetivaciones que nacen de ella en las más diversas formas, como la religión, el mito, la poesía, la filosofía, la ética, etc. Pero esa necesidad no se convierte en consciencia del esfuerzo más que cuando el desarrollo de las fuerzas productivas y su imposición en las relaciones de produc-

ción ofrecen a esa totalidad e integridad de la personalidad humana posibilidades máximas y parecen al mismo tiempo amenazarla subjetivamente del modo más manifiesto. Entonces surge —incluso conscientemente— la nostalgia de consumación por el arte, tal como la ha expresado Klopstock. Pero es obvio que la necesidad existía desde mucho antes, aunque muchas veces sin la menor expresión objetivada, o bien, en la medida en que era consciente, se orientaba hacia otros fines. Como hemos visto, esto tiene ante todo fundamentos sociales, precisamente las crecientes contradicciones de la división del trabajo, que acabamos de subrayar.

Pero en un análisis más cuidadoso tiene que mostrar que no se trata sólo de motivos limitados a una etapa histórica de la evolución, sino también de otros motivos más generales que, naturalmente, a pesar de su universalidad, a pesar de su fundamentación inmediata y aparentemente antropológica, no dejan por ello de ser de carácter social. Pero lo que pasa es que su base no es tal o cual formación social concreta —pues ésta determina sólo el modo y el grado de su aparición—, sino la esencia del hombre en sociedad. Sería, sin duda, una rigidez metafísica el querer siempre suponer la existencia de fronteras visibles con toda precisión entre lo antropológico y lo social; como en todo caso, aquí también las fronteras son a menudo desdibujadas, y hasta ocultas; pero existen siempre. Sólo cuando la antropología —como ocurre, por ejemplo, en el existencialismo— concibe al hombre como «ontológicamente» solo, puesto exclusivamente sobre sí mismo, como un ser que sólo «luego», de un modo «ontológicamente» casual o necesario, «entra» en relaciones sociales, sólo en ese caso puede presentarse una tal separación, metafísica, «pura», de lo antropológico y lo social. Hemos aludido repetidamente a la insostenibilidad fáctica y filosófica de un tal dualismo. En nuestra opinión, el hombre, ya en su hacerse tal y aún más en su existencia como hombre, es un ser social. Pero mientras que con la consumación del proceso de su hominización su estructura antropológica se fija en lo principal, en sus principales determinaciones, y no queda ya sometida a ninguna alteración cualitativamente decisiva, la evolución social produce en principio e ininterrumpidamente novedad, y ello no sólo por lo que hace a las relaciones de los hombres entre ellos, con la naturaleza, etc., sino también en cuanto a la estructura interna del individuo humano. Esta última afirmación es de suma importancia para nuestras actuales consideraciones, pues sabemos

que la relación sujeto-objeto, aunque sea en su forma más primitiva, no puede aparecer en la consciencia humana más que con el trabajo, y que la disolución del comunismo primitivo crea la base de la consciencia de la personalidad individual, aunque sea a un nivel muy primitivo, etc., etc. Así, pues, aunque determinadas necesidades nacidas en ese proceso evolutivo, así como sus modos de satisfacción, sean desde su origen elementos de la consciencia de la humanidad, su génesis es en todo caso de carácter social, y no de naturaleza antropológica.

Detrás de la exigencia de Klopstock se encuentra originariamente la separación entre lo esencial y lo inesencial en el hombre mismo, en su subjetividad. El hombre tiene que practicar esa distinción desde el primer momento respecto del mundo externo, porque en otro caso sería incapaz de dominarlo en interés de su propia existencia. El resultado de otros niveles evolutivos más elevados, y a los que ya hemos aludido, es que esa misma cuestión puede y debe presentársele respecto de sí mismo, y que la cuestión es propiamente de naturaleza específica. Hemos visto que los intentos de dominar el mundo empiezan bajo el recubrimiento mágico, que contiene los gérmenes del reflejo científico de la realidad igual que los primeros conatos del reflejo artístico. También en las reorientación hacia la interioridad humana desempeñan papeles importantes necesidades de varia naturaleza, y no sólo, como en el caso del dominio del mundo externo, como inicial mezcla mágico-caótica, sino permanentemente, para toda la evolución posterior. Aparte de que la subjetividad del hombre puede ser objeto de una consideración puramente científica y debe serlo —y en este campo, como es natural, el principio puramente científico del reflejo y la interpretación desantropomorfizadoras de la realidad se impone muy tardía y difícilmente—, surge, junto con la separación social relativa de la personalidad individual respecto de la comunidad, la necesidad de ética, derecho, religión, etc. Y aunque incluso a este nivel lo estético se yergue hasta la sustantividad de un modo paulatino y laborioso, la diferenciación que aquí empieza es ya en principio diversa de la originaria, la del período mágico. Es muy característico, por ejemplo, que en las culturas antiguas altamente desarrolladas, la historiografía, la retórica, etcétera, aún seguían entendiéndose como actividades esencialmente estéticas cuando ya existía una estética en sentido teorético.

No es tarea de este lugar el esbozar siquiera las desviaciones

de este camino. Lo único que nos interesa por ahora es dibujar filosóficamente los principios más generales de la separación. Por eso tiene tanta importancia en este contexto la exigencia klopstockiana de totalidad. Pues mientras que las corrientes científicas, religiosas, éticas, etc., acarrean distinciones tajantes y hasta contraposiciones en la cuestión, inicialmente aludida, de la relación entre la esencia y la apariencia en el hombre mismo, la peculiaridad de la orientación estética, oculta en aquellas tendencias generales y activa sin clara consciencia, es el deseo de buscar y encontrar en la apariencia de lo presente la profunda interioridad de lo esencial. Basta esa situación para comprender que esas intenciones no pueden conseguir sino tardíamente una consciencia, una autonomía intelectual. Piénsese en la célebre inscripción del templo de Apolo en Delfos —«Conécete a ti mismo»—, en su interpretación por Sócrates, en el ideal del sabio entre los estoicos y la escuela de Epicuro, en la rígida separación plotiniana entre el «Uno» y todo lo que recuerda la criatura, etc. Ya aquí es visible, sin duda, una línea ascendente en esa separación tajante de la esencia y la apariencia, producida por la aniquilación de la espontánea vida pública de la democracia de la polis. Pero lo único que es consecuencia de las trasformaciones del fundamento social es la radicalidad de la distinción. La tendencia no puede entenderse como totalmente determinada por la época. Es obvio que toda religión intenta imponer por necesidad una separación estricta entre la esencia y la apariencia. La misma distinción subyace a la metodología de la ciencia, de orientación totalmente contraria a la religiosa. Cierto que esa limpia separación no es más que un rodeo emprendido para captar adecuadamente el fenómeno en su en-sí, en sus relaciones y proporciones objetivas; pero eso no suprime la distinción inmediata, sino que se limita a mostrar su lugar en el reflejo científico de la realidad. Por último, también toda ética tiene que empezar por una tal distinción. Y el que se quede en ella, como hace Kant, o aspire —con diversas influencias estéticas— a la reunificación de la personalidad entera, como es el caso de Goethe y Schiller en el período de Weimar, es cuestión que rebasa nuestro actual planteamiento. Lo importante es que la distinción es siempre cualitativamente más intensa que en el terreno estético. La unidad de la apariencia y la esencia es una vivencia elemental e insuprimible, cuyas raíces son aún más profundas que la llegada de la personalidad a consciencia. Cuando la magia lla-

mada simpatética sienta como punto de partida el principio de que todo lo que ha estado alguna vez en contacto con un hombre —y, en la práctica mágica, sobre todo lo que pertenece a su persona física (cabellos, uñas, etc.)— se encuentra sin duda tras esa convicción el sentimiento de que el hombre está codeterminado —en algún sentido— de un modo esencial por todo lo que se encuentra en cualquier relación, por lejana o superficial que sea, con su existencia física. Esto se expresa también en las universales creencias mágicas sobre la relación del hombre con su nombre. «El indio contempla su nombre como... una precisa parte de su individualidad, como sus ojos o sus dientes. Cree que un uso perverso de su nombre le hará sufrir tan indubitablemente como una herida inferida a alguna parte de su cuerpo»,[1] escribe Lévy-Bruhl. Como en todas las cuestiones que se presentan bajo condicionamiento mágico, también en ésta son aún muy difuminadas las fronteras entre la subjetividad y el mundo objetivo. Los sentimientos aquí descritos, cuya raíz es muy profunda, no cobran una fisionomía esencialmente más precisa hasta que, con la disolución del comunismo primitivo sobre el fundamento de la nueva base y de las nuevas formas de consciencia que le corresponden, la personalidad individual se separa socialmente, aunque de un modo sin duda relativo, tanto objetiva cuanto subjetivamente. No sólo se disuelven entonces completamente muchas representaciones mágicas (aunque algunas otras sigan vivas durante mucho tiempo en forma de superstición, pero perdiendo constantemente influencia en el planteamiento de las cuestiones de concepción del mundo), sino que, además y ante todo, las nuevas situaciones vitales y los nuevos modos de objetivación que nacen de ella obran intensamente sobre el contenido y la forma de la tradicional contemplación de la subjetividad por sí misma.

Pues se trata de la subjetividad. Las «causaciones mágicas» se refutan con relativa facilidad y se rebajan a la condición de superstición. Pero el hecho de que el hombre, con todas sus propiedades —las centrales igual que las meramente superficiales—, constituye un todo vivo, movido, que se mantiene en el movimiento, es herencia en la cual la unidad de la esencia y la apariencia se expresa de modos diversos. Sería falso pensar que esas nuevas conexiones han sido descubiertas por vez primera por el arte y por él

1. LÉVY-BRUHL, *op. cit.*, págs. 34 s.

llevadas a consciencia. La verdad es lo contrario. Si la vida y la práctica cotidianas, la costumbre y el derecho que nacen de ellas, la moralidad y la ética no hubieran elaborado y desarrollado la trasformación de esas vivencias en reflexión conceptual, difícilmente habrían ocupado un lugar central en la vida intelectual y emocional de los hombres, y no habrían podido cobrar —como necesidades de la vida—, una intención orientada al arte. Pues el ciclo de cuestiones de si la personalidad humana constituye un todo, si esa totalidad se mantiene en el decurso del tiempo, qué es en ella esencial y qué mera apariencia, reaparece imperiosamente en todas las ocupaciones de los hombres. He aquí un corriente ejemplo: sería imposible hablar de responsabilidad del individuo sin plantear ese ciclo de cuestiones; como es sabido, la responsabilidad individual se ha desarrollado paulatinamente partiendo de responsabilidades colectivas, de las tribus, etc., pero luego se ha convertido en un fundamento del tráfico cotidiano de los hombres entre sí. Sin duda —y con esto volvemos a hechos ya examinados— en la responsabilidad se afirma la continuidad de la persona, su mantenerse a través del cambio de los tiempos. Si el hombre tiene que responder de un acto singular por él realizado, y a veces hasta de una determinada idea, es que sus semejantes y él mismo reconocen el hecho de que la totalidad de su personalidad se ha mantenido en el curso del tiempo con cierta estable identidad. Análogos ejemplos podrían aún enumerarse en abundancia.

El implícito reconocimiento de la totalidad, de la continuidad de la individualidad del hombre, de la coordinación de la esencia y la apariencia en la individualidad, contiene por otra parte una contradicción que el sujeto tiene que resolver inapelablemente. Pues la afirmación, el reconocimiento, es al mismo tiempo una negación. En cada caso hay un momento (una acción, un hecho, una idea, etc.) que se aísla del flujo continuo y de la estructura de la totalidad y se contrapone al individuo como algo que le representa fundamentalmente —para bien o para mal—, como algo que contiene la esencia del individuo. Y todo lo demás se deja de lado como mera apariencia, como cosa secundaria. Este comportamiento es una obviedad para la moral y para la regulación del mundo de la práctica. Pero incluso cuando el hombre se esfuerza por satisfacer teoréticamente el mandamiento de Apolo, el «conócete a ti mismo», tiene que apelarse a un análogo comportamiento descomponedor de la totalidad humana. Y sería una simplificación inad-

misible el ver en esa negación una mera negación abstracta. Al contrario. Esa negación es esencialmente un aferrar, un acto de constitución propiamente dicha de la personalidad; cuando no se presenta, como en períodos en los cuales las fuerzas sociales destruyen las normas éticas y se yergue frente al saber un escepticismo general, la personalidad se dispersa a su vez en una copresencia y sucesión de instantes irrelatos. Hofmannsthal ha descrito precisa y hermosamente ese estado del Yo:

Es algo que nadie puede pensar del todo,
Y demasiado terrible para llorar por ello:
Que todo se deslice y se escabulla

Y que mi propio Yo, sin que le frene nada,
Me resbale desde un niño pequeño
Como un perro, misterioso, en silencio y extraño.

Aunque ese tipo de negación, en el sentido de Spinoza, es al mismo tiempo una determinación, algo positivo, algo que alude a lo esencial, y aunque en la vida misma desempeña una función insustituible, sin embargo, no puede satisfacer todas las necesidades que suscita la vida al desarrollar con intensidad creciente la personalidad. La religión cobra aquí un papel de importancia. En un sentido, porque muchas religiones prometen la conservación de la personalidad entera en el más allá, de tal modo que la fe en una tal perduración se presenta como la satisfacción más obvia y popular de aquella necesidad; y en otro sentido, porque tendencias como la ascética y el éxtasis de orientación mística —cada uno a su manera—, fingen conseguir una huida respecto de lo individual y su problemática, una autodisolución en lo trascendente o lo cósmico. Sin duda ninguna la evolución del arte, tras el paso de la magia a la religión, se encuentra durante mucho tiempo enlazada del modo más íntimo con la primera de las dos citadas tendencias religiosas, y va desarrollándose escondida en las categorías de ésta como antes en las de la magia. Por lo que hace a las diversas especies y subespecies de la segunda tendencia, hemos tropezado con ellas, con su orientación antiartística, hostil en última instancia al arte, ya al hablar del período mágico; no necesitamos considerar

aquí el hecho de que puede haber y ha habido concretas situaciones históricas en las cuales —como ya ocurrió en la magia— se tenga una coexistencia y hasta cierta influencia recíproca de las dos tendencias; ese hecho no se encuentra en la línea evolutiva principal. La perduración de la personalidad en el más allá crea una larga superficie de contacto entre el arte y la religión, ya por el hecho de que ambos necesitan alguna especie de mímesis, la reproducción de la totalidad humana, para poder satisfacer esa necesidad de duración. (Conscientemente hemos aludido aquí a un aspecto sólo de la vida religiosa; se entiende sin más que la representación del mundo de los dioses está objetivamente enlazada del modo más íntimo con este complejo de cuestiones. Y es evidente que la valoración de ese mundo divino en la representación mimética crea a su vez un terreno común entre la religión y el arte.)

Pero la religión promete una satisfacción real, y, precisamente, en un más allá en el cual la existencia se eleva a un nivel superior, se hace independiente de la constante auto-reproducción de la vida, del devenir y del perecer, y experimenta así una realización definitiva. Ya la filosofía presocrática se ha dado cuenta de que el medio expresivo de esa segunda realidad es una especie de mímesis de la terrena. Por eso le es tan fácil a la religión poner las artes a su servicio: la mímesis de lo cismundano que crean las artes puede servir como una promesa, como una garantía, como una reproducción del más allá. Cierto que ya en esa utilizabilidad del arte por la religión, en esa versión meramente instrumental del arte, se encuentra contenido —en cierto sentido uno actu— el principio de la separación interna de los dos caminos. Pues muy a menudo, precisamente cuando parece que el arte se haya entregado sin resto a la expresión de contenidos religiosos, se hace visible en las formaciones objetivas del mismo su separación respecto de aquel contenido: la obra de arte llega a expresar tan totalmente el contenido religioso, que éste, llegado a esa perfección, se disuelve y se presenta ya como algo aéreo e inasible, y lo conformado, lo concebido como medio y mediación hacia lo ultramundano, cobra una cerrada cismundanidad y, hecho independiente de la ocasión que lo desencadenó, se yergue, perfecto en sí, excluyendo con su cerrazón formal toda ultramundalidad. Esta separación se ha producido del modo más puro en el arte griego clásico; pero toda evolución artística, incluso la oriental, conoce esas luchas, rara vez conscientes, así como las no menos raras consumaciones

de la separación.[1] Este desplazamiento sensible de lo religioso por la conformación artística que se había tomado como mero instrumento no es un fenómeno casual. Precisamente porque la religión piensa en un dios realmente existente, en un hombre realmente salvado para la bienaventuranza eterna, tiene que faltar en la representación puramente religiosa el equilibrio de esencia y apariencia que es característico de lo estético. Esa falta se debe sobre todo a que la representación religiosa trasmundanal del hombre —independientemente de que lo represente como dios, como héroe o como mortal expuesto a la salvación o la condenación eternas—, tiene que arrancar forzosamente al hombre de su entorno natural, tiene que eliminar de su personalidad los reflejos anímicos enlazados con la interacción con el mundo. Si no lo hace, como ocurre en los grandes períodos artísticos de influencia religiosa, o sea, si la representación pone espontáneamente al hombre en un mundo circundante humano —por religiosamente idealizado que sea—, entonces es inevitable la descrita victoria de lo cismundanamente humano sobre el más allá, como ha ocurrido evidentemente en la Antigüedad y —en lo esencial— también incluso en la Edad Media. Pero, por encima de eso —aunque sin perder íntima relación con ello— la conservación y preservación puramente religiosa de lo humano tendrá que atrofiar el lado fenoménico, la concreción y la riqueza de la personalidad. Nunca entienden las representaciones religiosas que el hombre vaya a recibir en el más allá su inmortalidad tal como es en la tierra. La religión no practica sólo una rigurosa selección entre sus cualidades personales, sino que convierte además al hombre en un solitario: cada cual se encuentra solo ante su juez trascendente. Si son sus hechos, sus obras, las que cuentan, lo hacen rígidamente objetivadas, separadas de su sujeto inmediato; y si —en otras religiones— cuenta sólo la intención, ésta cobra una figura propia separada del resto de la vida

Parece pues como si la personalidad del hombre mantenida según la fe religiosa, salvada en un eterno más allá, tuviera poco que

1. El que en determinados casos la tendencia a un cumplimiento cismundano se apoye conscientemente en una ideología sentida a la vez como religiosa, pero discrepante de la religión dominante, muestra simplemente lo importante que es para problemas de esta naturaleza la teoría de la «consciencia falsa». Pero rebasaría el marco de esta obra el documentar el punto con análisis concretos, por ejemplo, del arte egipcio de El Amarna.

ver con la de su corriente vida cotidiana. Pero considerado más de cerca, esa personalidad se altera precisamente en sus rasgos más esenciales. Lo que primero se desprende o elimina de ella es lo que el hombre ha hecho de sí mismo con sus propias fuerzas; su trasformación por el trabajo, la ciencia, el arte, la eticidad terrena y cismundana, aparece como producto de una recusable soberbia de criatura, en la medida en que se concibe por el hombre como obra propia, independiente de la ayuda del poder trascendente reconocido en cada caso. En el concepto de criatura todo eso se funde con la persona particular inmediatamente dada, salvo que las tendencias a la independencia lo hagan aparecer como aún más condenable que lo meramente particular. En cambio, esta particularidad aparece como el ser auténtico del hombre, creado por Dios, por el poder trascendente; el hombre no está acaso obligado a conservar ese ser particular sin alteración alguna —pues también ese ser es de mera criatura—, pero sí al menos a desarrollarlo como lo que es, en humilde obediencia a los mandamientos trascendentes. Franz Baader ha escrito lo siguiente sobre esta cuestión, enlazando con antiguos místicos: [1] «Del mismo modo que la altanería y la vileza, aunque externamente vayan muchas veces juntas, no son verdadera e internamente compatibles ni pueden vivir más que en una especie de amancebamiento, en el cual la altanería es la caricatura de uno de los elementos del amor, la sublimidad, y la vileza la caricatura del otro, la humildad, así sólo la religión del amor consigue superar aquel amancebamiento y darle la consagración del sacramento, humillando la altanería y levantando la vileza». En el último capítulo hablaremos detalladamente de esa orientación del comportamiento religioso. Aquí bastará con observar que la necesidad de autoconservación es, especialmente en algunas épocas, tan intensa y, al mismo tiempo, tan indeterminada, que la cuestión del cómo se anula prácticamente ante ella. Lo único que nos importa en este punto es la simple comprobación de la convergencia y la divergencia de las tendencias básicas estéticas y religiosas: el abismo que se abre entre las respectivas formas de perduración de la totalidad del hombre.

El arte puesto al servicio de la religión tiene en gran medida la tarea de salvar ese abismo. Y muchas veces la cumple con gran

1. F. BAADER, *Schriften zur Gesellschaftsphilosophie* [Escritos de filosofía social], Jena 1925, pág. 109.

entrega, capacidad de adaptación y habilidad; muchas veces incluso con la consciencia de no ser más que un siervo de la fe. En realidad —e independientemente de las ideas y los sentimientos personales de los varios artistas— se trata siempre para el arte de la fecunda, goethiana «determinación desde afuera» que ya conocemos. La religión, el sentimiento religioso, la necesidad religiosa, universal y socialmente viva, plantean al arte concretas tareas que él, sin embrago, no puede resolver más que a su modo, con lo cual —e independientemente de lo que piensen los artistas y su público— consiguen objetivamente expresarse la separación principal, la contraposición de lo religioso y lo estético. Y esto se aplica no sólo a Giotto o Tiziano, sino también a Fra Angelico o a Grünewald. La profunda desconfianza que enteras culturas religiosas y otras culturas oficiales sienten durante ciertos períodos respecto de la conformación artística arraigan en este fundamento. (Como es natural, juegan también su papel en esto los restos de representaciones mágicas que se aferran a las obras de arte, y la lucha religiosa contra esos residuos.) En el último capítulo, como ya hemos anunciado, nos ocuparemos detalladamente de este complejo de problemas; aquí tenemos que limitarnos a mostrar que esa contraposición descubre el fundamento de por qué la única satisfacción admisible de la necesidad indicada en la cita de Klopstock es lo estético, y, por otra parte, que la plena sustantivización de lo estético no puede considerarse consumada por la salida del período mágico. Bastan las anteriores observaciones para mostrar que ahora se plantean problemas de distinta naturaleza, de orden muy superior al de los suscitados por la génesis del arte en el seno de la magia.

Frente a la selección religiosa, siempre rigurosa, hemos aludido a una peculiaridad de lo estético, a saber, que lo estético se esfuerza siempre por despertar una totalidad humana que incluye el mundo sensible apariencial, que, por tanto, lo estético se orienta en la mímesis a una amplia y ordenada riqueza de la realidad. También este aspecto de lo estético se ha reconocido y expresado muchas veces. Hemsterhuis es acaso de los que lo han hecho más resueltamente, hasta el punto de ver en esa riqueza el rasgo decisivo de lo estético: «El alma quiere por naturaleza apropiarse gran número de ideas en el menor tiempo posible». Ya esa afirmación subraya el momento intensidad; pues el gran número de ideas no es propiamente lo que se pone en el centro: se pone en el centro

la concentración de las mismas, o sea, la intensidad de la vivencia, como característica de que el objeto miméticamente captado —y para Hemsterhuis es evidente que la tarea capital del arte es el reflejo de la realidad— irradia esa riqueza sobre el contemplador. Con eso no se enuncia, naturalmente, más que un criterio formal de la mímesis. Hemsterhuis subraya aún más enérgicamente ese carácter formal al analizar detalladamente la naturaleza de la capacidad receptiva sensible del mundo y de su reproducción en la obra de arte, llegando a resultados que son claros precursores del conocimiento del hecho que hemos caracterizado como división del trabajo de los sentidos en la vida y como medio homogéneo, en lo estético, de las obras y los géneros artísticos; aún más detalladamente tendremos luego que analizar ese hecho. Dice Hemsterhuis «que a través de una larga práctica y con la ayuda del uso simultáneo de todos los sentidos, hemos llegado a distinguir esencialmente los objetos apelando a uno solo de nuestros sentidos».[1] Como siempre que las cuestiones estéticas se plantean acertadamente, el carácter formal es aquí sólo aparente. Pues es claro —sin ninguna duda lo piensa así Hemsterhuis— que no toda riqueza de idea, no toda intensidad o concentración puede provocar los efectos deseados. Ya una mirada a la vida basta para comprenderlo. Pues sin duda cada objeto de la realidad posee en sí aquella infinitud de propiedades y relaciones cuya reproducción mimética ha de producir el efecto pensado por Hemsterhuis, y hemos indicado ya que para él la primera finalidad era la reproducción de la posibilidad objetiva. Pero, como él mismo añade en seguida, «la segunda es superar a la naturaleza, creando efectos que ésta no pueda producir fácilmente o en absoluto».[2] Esta última consideración nos lleva —siguiendo a nuestro autor— al acontecimiento de lo bello. La tarea es pues, según Hemsterhuis, estudiar el cómo de aquella imitación, y luego determinar en qué consiste su superación. El del análisis es la concentración y la intensificación que hemos dicho: el mayor número de ideas en el menor tiempo, cosa que determina para Hemsterhuis el concepto de lo bello.

Todo eso describe bastante bien el lado formal de la impresión estética (y, por tanto, de lo que la despierta, de la obra de arte), o, por mejor decir, un momento decisivamente importante de ese fac-

1. HEMSTERHUIS, *cit.*, Band [vol.] I, págs. 19 u 14.
2. *Ibid.*, pág. 14.

tor formal. Lo que falta en Hemsterhuis es la jerarquía, el principio supraordenador de esa riqueza; la determinación de Hemsterhuis indica sólo la sucesión o la copreferencia de los elementos de aquella riqueza. Pero lo que le hace evitar una ulterior concreción en el marco de su discurso es precisamente su buen instinto metodológico; pues esa concreción tendría que consistir en una mutación de aquel concepto de intensidad y riqueza en un concepto de contenido. Y esa mutación no puede proceder de modo espontáneo y directo a partir del lado formal; no representa —dentro de una estructura puramente estética— la goethiana «determinación desde afuera» como un momento de los contenidos socialmente condicionados, dimanantes de la vida cotidiana, que se enfrentan en cada caso al arte como necesidades, como exigencias puestas por el pueblo y a las cuales tiene que dar la respuesta adecuada, definitiva, facilitadora de duración, precisamente la forma concreta. Hemos aludido ya antes a la especial naturaleza de las necesidades en cuestión. Añadamos ahora meramente que la universalidad, de que hablamos, de esas necesidades se presenta siempre en una forma concreta, determinada histórico-socialmente, y de tal modo que suscita una unidad inmediata e indisoluble para el artista y el público, en la cual —de modo también inmediato— la universalidad parece disolverse del todo en la concreta determinación de época, y hasta desaparecer. Pero esto ocurre de tal modo que el criterio en última instancia decisivo del éxito sigue consistiendo a pesar de todo y precisamente en la respuesta dada a las cuestiones puestas al artista, bajo la capa de la concreción, por aquella universalidad. (Hemos contemplado aquí el caso típico, normal, desde el punto de vista de las categorías eficaces. Como es natural, hay también constelaciones históricas y sociales en las cuales la universalidad parece eclipsar lo concreto. La problemática resultante pertenece a la parte histórico-materialista de la estética.) Esta universalidad, por lo demás, no es universal más que comparada con la concreción histórico-social que le corresponde, en relación con ella. Considerada en sí misma es de suma concreción: contiene las determinaciones básicas de la relación entre hombre y mundo, entre el sujeto humano y las fuerzas que deciden según leyes su destino, su bien y su dolor.

También esta determinante de las necesidades estéticas subjetivas se conoce desde antiguo y se ha expresado ya con toda claridad. Bacon, uno de los primeros en exponer claramente la

esencia desantropomorfizadora del reflejo científico de la realidad, ha descrito también correctamente y reconocido en su justificación el contenido decisivo de las necesidades descritas. Bacon ha escrito también de poesía, como era corriente en la época; pero lo esencial de su exposición vale para lo estético en general. Bacon llama a la poesía «historiografía fingida». Ésta facilita «al espíritu humano una sombra de satisfacción en los puntos en los cuales se la ha negado la naturaleza de las cosas; como el mundo está relativamente más bajo que el alma, es agradable al espíritu humano una grandeza más ilimitada, un bondad más plena, una variabilidad más absoluta que las que se encuentran en la naturaleza de las cosas». Bacon enumera los rasgos de un tal modo de conformar que supere la realidad objetiva normal —de acuerdo con las diversas necesidades— en cuanto a magnitud, justicia, variación, etc. «Por eso se ha creído siempre», dice en conclusión, «que la poesía está al servicio de la grandeza de corazón, de la moralidad y de la delectación, y que las promueve. Por eso se ha creído siempre que participa de lo divino, pues levanta y ensancha el espíritu, subordina la aparición de las cosas a los deseos del espíritu, mientras que el entendimiento somete el espíritu a la naturaleza de las cosas».[1] Muy análogamente han deducido ya antes que él Sir Philipp Sidney y otros la justificación de la literatura (del arte) partiendo de su mímesis, que rebasa a la naturaleza, y han defendido su justificación frente a las ciencias. Todas estas ideas, muy diversas entre sí, pueden resumirse brevemente en la tesis de que el arte está llamado a crear un mundo adecuado al hombre y a la humanidad.

Es muy importante el hecho de que ese planteamiento se presenta en sus representantes más consecuentes en indisoluble unión con la idea de la mímesis. Pues cuando la doctrina del reflejo se presenta de una forma mecanicista-materialista, se desdibujan los límites entre la ciencia desantropomorfizadora y el arte, y la peculiaridad de lo estético desaparece o se desdibuja al menos también inevitablemente. Y cuando —de un modo frecuentemente justificado desde el punto de vista crítico— la oposición idealista a esas «teorías consecuentes de la imitación» arroja por la borda el reflejo de la realidad objetiva, la esencia del arte se deforma en el

1. BACON, *Advancement of Learning* [Progreso del saber], London 1906, pág. 250.

idealismo subjetivista hasta dar una subjetividad vacía, o bien se falsea en el idealismo objetivo para cristalizar en una mística unidad del sujeto y el objeto. (Pronto hablaremos de esas dos desfiguraciones de lo estético.)

En la última etapa evolutiva del materialismo pre-dialéctico, entre los demócratas revolucionarios rusos, empieza la elaboración consciente de la conexión indisoluble entre el reflejo estético de la realidad objetiva y la esencia antropocéntrica del arte. Chernichevski, el más enérgico en defender la doctrina del reflejo contra Hegel mismo y, ante todo, contra el hegeliano Vischer, escribe sobre el reflejo artístico de la realidad: «Hay que añadir que el hombre contempla en general la naturaleza con los ojos del poseedor, y que lo que le parece hermoso en la tierra es también lo relacionado con la felicidad y el bienestar de los hombres». Chernichevski insiste en que también según Hegel «lo bello natural no tiene la significación de bello *más que en alusión al* hombre ¡grande y profundo pensamiento! ¡Qué hermosa sería la estética de Hegel si el filósofo hubiera tomado como idea básica de la misma estos pensamientos que tan magníficamente desarrolla, en vez de lanzarse a la quimérica búsqueda de la Idea en manifestación perfecta!»[1] En un capítulo especial hablaremos del problema de la belleza natural, y allí tendremos ocasión de ocuparnos de las ideas de Hegel y Chernichevski al respecto. Aquí nos limitaremos a indicar que Chernichevski no considera la vinculación de la mímesis —él usa en vez del término «imitación», cuya problemática ve claramente, la expresión «reproducción de la realidad»— con la esencia antropocéntrica de lo estético como una novedad que él debiera introducir en estética, sino como una idea arcaica, punto de vista natural de la consideración de lo estético. Por eso, además de indicar, como hemos visto, los inconsecuentes conatos de Hegel en ese sentido, afirma con razón que la estética antigua, ante todo las de Platón y Aristóteles, se ha levantado ya sobre ese fundamento. En su estudio sobre la *Poética* de Aristóteles destaca que en éste como en Platón no aparece nunca la expresión «imitación de la naturaleza»: «Efectivamente, tanto para Platón cuanto para Aristóteles, el verdadero *contenido del arte*, y especialmente de la poesía, no es la natura-

1. CHERNICHEVSKI, *Escritos filosóficos selectos*, ed. Moscú 1953, pág. 374.

leza, sino la vida *del hombre*. A ellos compete el alto honor de haber pensado sobre el contenido del arte exactamente lo mismo que más tarde ha dicho Lessing y no ha podido entender ninguno de sus continuadores. En la *Poética* de Aristóteles no se dice una sola palabra sobre la naturaleza: como objetos imitados por el arte Aristóteles cuenta los hombres, sus acciones, y hechos ocurridos entre hombres».[1] Chernichevski da una gran importancia al hecho de que cuando artistas plásticos de la Antigüedad, como Lisipo según la narración de Plinio, hablan de imitación de la naturaleza, no lo hacen en el mismo sentido que los modernos pseudoclásicos, de tal modo que la justificada polémica contra la llamada teoría de la imitación no afecta más que a esa deformación, no a la doctrina del reflejo. Pero, por otra parte, Chernichevski rebasa considerablemente a sus predecesores porque, en las frases antes citadas, no se limita a destacar el lugar subjetiva y objetivamente central del hombre en el reflejo estético de la realidad, sino que dice que «el hombre contempla en general la naturaleza con los ojos del poseedor», con lo cual —elaborando y concretando ciertos barruntos hegelianos— Chernichevski emprende el camino que lleva al materialismo dialéctico, pues éste, como hemos indicado varias veces, ve en el metabolismo de la sociedad con la naturaleza el objeto de lo estético y, al mismo tiempo, el fundamento del que nacen las necesidades subjetivas de arte y los modos de su satisfacción.

Este importante paso adelante lleva empero sólo hasta el umbral de la solución, y no a la solución misma, porque Chernichevski, aunque con más claridad que Hegel en ciertos aspectos, se limita a adivinar, sin reconocer ni conocer claramente, la vinculación económica de la humanidad con la naturaleza. Y como no ve con claridad la dialéctica objetiva de la evolución humana, que nace del desarrollo de las fuerzas productivas, la relación estética del hombre con la naturaleza se le hace también utópico-aproblemática, adialéctica. Sus consideraciones de detalle y sus ejemplos muestran que Chernichevski no ve en general una relación estética ni la reconoce más que cuando el hombre, como dominador de la naturaleza, puede realmente asumir una actitud aproblemática y positiva respecto de la realidad. Y cuando Chernichevski se ve obligado, como ocurre a propósito de lo trágico, a reconocer

1. *Ibid.*, págs. 569 s.

y tratar hechos dialécticos, comete simplificaciones inadmisibles».[1]

Hemos mostrado repetidamente que todos los criterios y todas las determinaciones cuyo punto de partida es una subjetividad lo más pura posible (una subjetividad que prescinde metodológicamente del mundo de los objetos), tienen que desembocar en un formalismo. Si a pesar de eso hemos analizado concepciones que parecen de esa clase (las de Klopstock, Hemsterhuis, etc.) con cuidadoso detalle, es que ello era necesario porque en ese análisis, a pesar del aparente formalismo, se manifestaban algunas de las principales determinaciones de lo estético. Éstas son importantes precisamente desde el punto de vista de aquellas necesidades que obran en la vida cotidiana de los hombres y dan lugar al nacimiento de lo estético. Por eso está justificado estudiar su naturaleza, con objeto de captar concretamente la adecuada objetividad del arte, para separarla claramente de una imaginaria subjetividad «pura», imaginaria y abstracta, y, al mismo tiempo, para reconocer, a diferencia del reflejo científico de la realidad, la insuperabilidad del momento subjetivo, referido a valores, creador de mundo, en el seno de esa objetividad. Cuando hablamos de un formalismo en el principio de la subjetividad «pura», el núcleo del problema consiste en que la subjetividad, al aislarla, es algo abstracto, una abstracción respecto del mundo objetivo que la determina, que le ha dado su riqueza, su profundidad, etc., y que tiene que mantenerse inseparado precisamente de la cualidad decisiva de la subjetividad, de su específico y más individual ser-así. No hay camino directo que lleve a la concreción partiendo de esa abstracción, porque su origen está en las impresiones del mundo objetivo, porque la abstracción en cuestión reduce a momentos subjetivo-formales un material tomado del mundo objetivo, y objetivamente ela-

1. Cfr. sobre esta cuestión mi estudio sobre la estética de Chernichevski en *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin 1954, págs. 135 ss. [*Aportaciones a la historia de la estética*, México, Grijalbo, 1965], en el cual se discuten los fundamentos histórico-sociales de ésa su posición. La corrección teorética no se consigue hasta ponerse en el terreno del materialismo dialéctico, aunque ya Aristóteles ha tenido completamente en claro que la adecuación de principio del objeto, del «mundo», al hombre en el arte contiene en sí la entera problemática dialéctica de la vida humana, del género humano; y aunque los puntos culminantes de la Ilustración, especialmente Diderot y Lessing, y, sobre todo, los del clasicismo alemán, como Goethe y Hegel, han aprendido otra vez claramente esa dialéctica, sin duda sin conocer su base social. Cfr. sobre este punto mis estudios sobre el *Faust* en *Goethe und seine Zeit* [Goethe y su tiempo], Berlin 1955, págs. 186 ss.

borado; ese formalismo no puede retrasformarse directamente en contenido. Más bien hay que superar la abstracción, hacer que se difunda de nuevo en una concreta relación sujeto-objeto, de tal modo que la relación originaria y espontánea se convierta en consciente. Sólo entonces lo realmente esencial de las determinaciones de la subjetividad aparece como lo que es en sí: como momento decisivo e ineliminable de la posición estética.

II *La alienación y su retrocapción en el sujeto*

Si hubiéramos usado la terminología hegeliana, las últimas indicaciones llevarían el siguiente título: la alienación y la retrocapción o reabsorción de esa alienación en el sujeto. La aplicación de esta categoría para los actos fundamentales de la posición estética es mucho más que un mero juego con formas y expresiones dialécticas. Por muchos que sean los elementos problemáticos de esa doctrina hegeliana,[1] ella da —aunque el propio Hegel no parece haber considerado su aplicación a lo estético— la más acertada descripción de la relación sujeto-objeto en esta esfera. Para entender adecuadamente las conexiones problemáticas que aquí se nos presentan es aconsejable partir de la estructura correspondiente en el campo del trabajo humano. En el trabajo la subjetividad y la objetividad tienen que unirse inseparablemente: la penetración de la teleología puesta por el sujeto depende exclusivamente de que el ser en sí del objeto del trabajo y de la herramienta queden reflejados correctamente. Por otra parte, su objetividad queda prácticamente muerta, ajena al hombre, esterilizada, si no se alimenta de la subjetividad que se extraña de sí misma y vuelve a sí desde esa extrañación. Pero a pesar de ello esa unidad no suele reflejarse como tal unidad en la consciencia. Domina por lo común el Ser-en-sí del objeto —como entrega absoluta el trabajo objetivo o, de un modo corriente en niveles más desarrollados, como un estar-

1. He estudiado detalladamente esta cuestión, tanto la concepción hegeliana como su crítica por Marx, en mi libro *Der Junge Hegel und die Probleme der kapitalistichen Gesellschaft*, Berlin 1955, págs. 614 ss. [*El Joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, México, Grijalbo, 196]. En ese trabajo se alude a las tres diversas significaciones de la alienación. En el contexto aquí relevante, interesa ante todo el primer grupo de significaciones, la conexión con el proceso del trabajo.

perdidos en el mundo de los objetos al cual el trabajador se siente condenado—, o bien impera una imaginaria omnipotencia de la subjetividad que pone los fines. No nos interesa aquí principalmente ni analizar y explicitar la extrañación socialmente condicionada que es propia del primero de esos dos aspectos contrapuestos, ni mostrar la tendencia mitologizadora que es característica del segundo. (Bastará también aquí con recordar la figura mística del demiurgo, que es propiamente la más precisa encarnación de ese segundo reflejo consciente del trabajo.) Y se comprende sin más que cuando se trata de objetivaciones más complicadas, más indirectas, de la actividad humana, como, por ejemplo, las categorías económicas mercancía, dinero, etc., la extrañación tiene que asumir un poder aún más fuerte: las relaciones entre los hombres creadas por la misma actividad de éstos aparecen en la consciencia cotidiana como cosas respecto de las cuales el hombre se comporta inmediatamente como con la naturaleza que él no ha producido, y ello aunque su sensibilidad proteste en el fondo siempre contra esa actitud.[1] Y no es sólo el pensamiento cotidiano el que se encuentra aquí en un callejón sin salida y acaba en una contraposición inevitable con la sensibilidad natural de los hombres. En su célebre crítica de la doctrina hegeliana de la extrañación, primer planteamiento concreto de este problema, Marx ha mostrado cuáles son los hechos de la vida capaces de ofrecer una aclaración racional de esa situación. El primer hecho basta para aclarar el originario sentimiento de la subjetividad en el trabajo (y en toda actividad social), y se opone así a la hinchazón de ese sentimiento, a todo mito idealista y demiúrgico. El núcleo de la correspondiente reflexión es un filosófico huevo de Colón, a saber, la originariedad, la inderivabilidad de la estructura objetiva de la realidad: «El *hombre* es inmediatamente *ser natural.* Como ser natural, y como ser natural vivo, está por una parte dotado de *fuerzas naturales,* de *fuerzas vitales,* y es un ser natural *activo*; esas fuerzas existen en él como disposiciones y capacidades, como *impulsos...*; o sea, los *objetos* de sus impulsos existen fuera de él, esto es, como *objetos* independientes de él, pero esos objetos son *objetos* de su *necesidad, objetos* imprescindibles, esenciales para la actuación y la confirmación de sus fuerzas entitativas. Que el hombre es un

1. La exposición clásica de este hecho se encuentra en el primer capítulo del primer vol. del *Capital, cit.,* págs. 37 ss.

ser *corporal*, dotado de fuerzas naturales, vivo, real, sensitivo, objetivo, quiere decir que... no puede *exteriorizar* su vida más que con objetos reales y sensibles. Es lo mismo *existir* objetivamente, naturalmente, sensiblemente, que tener objeto, naturaleza y sentido fuera de sí, o que ser uno mismo objeto, naturaleza y sentido para un tercero». Y Marx da a continuación una determinación filosófica más general de esa estructura tan fundamental para el hombre que es su relación con el mundo externo, la condición de su trabajo y de su práctica: «Un ser que no tenga su naturaleza fuera de sí mismo no es un ser *natural, no participa* del ser de la naturaleza. Un ser que no tiene ningún objeto fuera de sí mismo no es un ser objetivo. Un ser que no sea él mismo objeto para otro ser no tiene por *objeto* ningún ser, o sea, no se comporta objetivamente; su ser no es un ser objetivo. Y un ser no-objetivo es un *no-ser* teratológico... Pero un ser no-objetivo es un ser irreal, no-sensible, sólo pensado, o sea, sólo imaginado, un ser de la abstracción».[1]

Con eso termina de una vez para siempre el sueño del demiurgo. La acción innovadora del trabajo no puede consistir en la creación de una objetividad a partir de la nada, de un caos no menos místico: la acción del trabajo es «sólo» —pero ese «sólo» abarca la entera historia humana—, la trasformación, correspondiente a los fines humanos, de las formas de objetividad presentes *en sí, mediante el conocimiento finalístico* y la aplicación de las leyes intrínsecas a aquellas objetividades.

El sujeto que se enfrenta activa o pasivamente, pero con la misma objetividad, con ese mundo objetivo, y que despliega su eficacia en él, es en última instancia la especie humana. Al estudiar el mérito de Hegel en el descubrimiento de la autoproducción del hombre por el trabajo, Marx escribe lo siguiente sobre esa relación entre trabajo y especie humana: «El comportamiento *real*, activo, del hombre respecto de sí mismo, como ser genérico, o la actuación de sí mismo como real ser genérico, o sea, como ser humano, no es posible sino produciendo y explicitando todas sus *fuerzas genéricas* —lo cual, a su vez, no es posible más que por la acción total de los hombres, como resultado de la historia—, y comportándose respecto de ellas como respecto de objetos, lo cual

1. MARX, *Ökonomisch-Philosophische Manuskripte* [Manuscritos económicos filosóficos del año 1844], *Werke* [Obras], *cit.*, Band [vol.] III, págs. 160 s.

a su vez no es posible más que en la forma de la extrañación».[1] Independientemente de la concepción hegeliana, cuyo núcleo idealista, la identificación de extrañación y objetividad, critica agudamente, Marx caracteriza en la parte económica de esa misma obra la relación entre el trabajo y la especie (lo genérico) del modo siguiente: «Por eso el hombre no se comporta realmente como *ser genérico* sino con la elaboración del mundo objetivo. Esta producción es su activa vida genérica. Mediante ella aparece la naturaleza como obra y realidad *suyas*. El objeto del trabajo es por tanto la *objetificación de la vida genérica del hombre*, en la medida en que el hombre se duplica no sólo intelectualmente, como en la consciencia, sino también laboriosamente, realmente, y se contempla así a sí mismo en un mundo creado por él». La extrañación está tan lejos de ser simplemente idéntica con esa situación —como creía Hegel— que ella precisamente —a saber, la extrañación concreta, producida por la concreta división del trabajo de las sociedades de clase, por el capitalismo ante todo— enturbia y a veces hasta destruye para el individuo la vida genérica. «Pero cuando», sigue diciendo Marx para exponer este hecho, «el trabajo extrañado arrebata al hombre el objeto de su producción, le arrebata su vida genérica, su real objetividad genérica.»[2]

Eso puede bastar para dar claramente el esquema de la concepción de Marx. Se desprende en seguida de ese esquema que estamos en presencia de la forma más general de fundamentación de la necesidad de lo estético que hemos analizado ya varias veces en sus más diversos aspectos. Es la necesidad de vivir un mundo a la vez real y objetivo y adecuado a las más profundas exigencias del ser-hombre (del género humano). La dialéctica de esa necesidad, que es una dialéctica inconsciente, pero activa, rebasa esencialmente en la práctica del arte grande las unilaterales determinaciones en que a veces intenta encerrarla el pensamiento metafísico sobre lo estético. Muchas veces —por no dar más que un ejemplo muy característico— se subraya unilateralmente la entrega incondicional a la realidad, o, por el contrario, una insatisfacción con ella, el intento de rebasarla y superarla. La unilateralidad metafísica se debe en ambos casos a que un acto, que, como unidad de lo contradictorio tiene precisamente su peculiaridad y su justifica-

1. *Ibid.*, págs. 156.
2. *Ibid.*, págs. 88 s.

ción, se separa en momentos aislados, contradictorios y unilaterales, y luego se contrapone injustificadamente y valorativamente a la realidad cada uno de esos momentos hipostatizados. Pero el acto estético originario no conoce esos unilaterales juicios de valor. La entrega incondicional a la realidad y el apasionado deseo de superarla van juntos, pues el deseo en cuestión no pretende imponer un «ideal» —cualquiera que sea la presunta procedente de éste—, sino destacar rasgos de la realidad que en sí son intrínsecos a ésta, en los cuales se hace visible la adecuación de la naturaleza al hombre y se superan la extrañeza y la indiferencia respecto del ser humano, sin afectar por ello a la objetividad natural y aún menos querer aniquilarla. Pues la necesidad en cuestión lo es precisamente de una objetividad adecuada al hombre. (Como es natural, hay tendencias histórico-sociales a la extrañación que pueden enturbiar esa unidad; por ejemplo, un desprecio académico-idealista de la realidad dada, o un culto naturalista de detalles casuales y no adecuados al hombre.) La unidad de ese acto es un nivel más espiritual y más consciente que trabajo mismo, en el cual la teleología que trasforma el objeto del trabajo resulta inseparable de la captación de los secretos de la materia dada. Pero mientras que en el trabajo se trata de una relación puramente práctica entre el sujeto y la realidad objetiva, razón por la cual la unidad del acto no es más que el principio coordinador del proceso del trabajo y por eso pierde su significación al consumarse ese proceso y no la consigue de nuevo sino más tarde, en cambio, esa unidad cobra en el arte una objetivación propia; tanto el acto mismo cuanto la necesidad social que lo suscita tienden a esa captación, fijación, eternización de la relación del hombre con la realidad, a la creación de una coseidad objetivada en la cual se encarne la unidad sensible y significativa, evocadora de dicha impresión.

En esa contradictoriedad, como motor de la posición estética (y de la necesidad social que le da vida) se presenta ya su rasgo filosóficamente tal vez más esencial: la intensificación simultánea de la subjetividad y de la objetividad por encima del nivel de la cotidianidad. El acento recae también aquí sobre la simultaneidad del acto estético unitario y, ante todo, de la formación estética cerrada. Al situar el problema de la mímesis en el centro de estas consideraciones hemos esbozado ya los rasgos generales del planteamiento y de la solución. Se entiende sin más que la mímesis contiene una intención de objetividad, así como que el carácter

antropomorfizador de la posición estética, su orientación evocadora, expresa una tendencia a la subjetividad.

Pero si se quiere entender adecuadamente la esencia de esa unidad no sólo hay que recoger la unidad misma, sino también la peculiaridad de la subjetividad y la objetividad activas en este contexto. Esta objetividad tiene en cierto sentido una estructura distinta de la desantropomorfizadora que se da en la ciencia y de la de los fenómenos de la vida cotidiana que preparan la objetividad de la ciencia (ante todo, el trabajo); aquélla comporta respecto de la vida cotidiana una determinada generalización, y respecto de la moralidad expresa una amplitud de tendencia contemplativa. Hemos indicado ya que la objetividad estética no significa en modo alguno la supresión de la realidad, ni un intento necesariamente abstracto, y dictado por alguna exigencia subjetiva (perfección, adecuación a un ideal), de rebasar la realidad misma. Lo que importa es más bien descubrir en la objetividad misma y desarrollar a partir de ella los momentos en los cuales se hace visible su adecuación a los hombres. Pero el sujeto singular y particular no puede en modo alguno producir esa adecuación; sus exigencias en ese sentido, si se quedan en exigencias subjetivas individuales, no pueden rebasar nunca una nostalgia impotente, un desear y opinar estéril y sin objetos. Pues la adecuación de que hablamos no es más que el manifestarse del trabajo que la humanidad misma ha realizado a lo largo de toda su historia con la naturaleza, con las interrelaciones entre el hombre y la naturaleza, con y en el hombre mismo: lo que antes, con una expresión de Marx, hemos llamado el metabolismo de la sociedad con la naturaleza. Ese metabolismo es obviamente y ante todo un metabolismo material, una trasformación de la superficie terrestre de acuerdo con las necesidades de los hombres. (Y es obvio que en esa trasformación las leyes naturales —consciente e inconscientemente— se usan, no se superan o aniquilan, igual que tampoco se destruyen en el trabajo individual.) El alcance de ese metabolismo es, empero, mucho mayor que el de la penetración y la trasformación materiales de la naturaleza concreta por el trabajo y el esfuerzo de la sociedad. Pues ese proceso ha producido al hombre y, además, le ha trasformado muchas veces, le ha enriquecido, levantado y profundizado. También esta trasformación es una alteración de la realidad, interna y externamente. Al hablar de adecuación al hombre nos referimos a la totalidad extensiva e intensiva, desde la

roturación de antiguas tierras salvajes y de montañas cubiertas de bosques hasta la conversión en paisaje de determinados momentos naturales que en otro tiempo se han presentado como indiferentes o hasta amenazadores. Desde el idilio hasta la tragedia, ese intercambio de la sociedad con la naturaleza abarca todos los fenómenos vitales del mundo de los hombres, su entorno, el fundamento natural de su existencia y sus consecuencias sociales. Esta adecuación no tiene nada en común con sus primitivas formulaciones teológicas en teodiceas mundanales o trascendentes. Ni tampoco con el problema kantiano de la adecuación de la naturaleza a «nuestro» entendimiento, para explicar el conocimiento de las específicas leyes naturales. En otro lugar he expuesto que ese erróneo planteamiento kantiano está determinado, por un lado, por la estrechez epistemológica del idealismo subjetivo y, por otro, por su intento genial, pero vano, de llegar a un pensamiento dialéctico.[1]

La adecuación en que pensamos es cismundana, inmanente, y ello en dos sentidos: en primer lugar, el movimiento que nace con ella y que produce alteraciones radicales no puede desarrollarse más que dentro del marco de cumplimiento definido por las leyes naturales; en segundo lugar, todas las finalidades puestas por el hombre con consciencia verdadera o falsa están también determinadas por las leyes objetivas de la evolución social. Por eso Lenin, complementando las palabras de Hegel sobre la teleología del trabajo, ha podido escribir: «En realidad los fines humanos están producidos por el mundo real y lo presuponen, lo encuentran como dado, presente. Pero al hombre le *parece* que sus fines proceden de fuera del mundo, que son independientes del mundo».[2] Siempre se tiene un paso a consciencia de lo que es en sí, no una demiúrgica creación subjetiva a partir de la nada.

Todo eso muestra que la adecuación de las formaciones estéticas a las necesidades del género humano no implica ningún subjetivismo, sino que, al contrario, en ella se expresa el carácter espe-

1. Cfr. mi artículo «Über die Besonderheit als ästhetische Kateogorie» [Sobre la particularidad como categoría estética], *in Deutsche Zeitschrift für Philosophie* [Revista alemana de filosofía], IV. Jahrgang [Año IV], Heft [número] 3/4, 1956. Como libro: *Prolegomeni a un'estetica marxista*, Roma 1957, págs. 145 ss., y *Prolegómenos a una estética marxista*, México 1965, págs. 163 ss.

2. LENIN, *Philosophischer Nachlass* [Cuadernos filosóficos), *cit.*, pág. 108.

cífico de la mímesis estética, o sea, que la posición estética de una tal adecuación no puede ser sino un caso particular del reflejo de la realidad objetiva independiente de la consciencia. A pesar de ello —o acaso por ello— el concepto de subjetividad que aquí surge requiere una aclaración epistemológica. Pues en la historia de la estética se han producido las más diversas y falsas interpretaciones, en parte porque se consideraba de un modo simplista la subjetividad estética según el esquema de la teoría del conocimiento (el arte como «mentira», como «ilusión», etc.), y en parte porque se contraponía mecánicamente, excluyentemente, su peculiaridad a la del conocimiento (teoría irracionalista del genio, etc.). La epistemología materialista adopta una posición muy clara en la cuestión del sujeto: no hay sujeto sin objeto; es propio de la esencia. El objeto sin sujeto no es, por tanto, una mera posibilidad, sino un axioma del ser real. Pero el materialismo dialéctico restringe esta tajante separación a la teoría pura del conocimiento. Tras afirmar la objetividad de la apariencia (y no sólo de la esencia), Lenin escribe: «Hay una diferencia entre lo subjetivo y lo objetivo, pero también esa diferencia tiene sus límites».[1] Y cita aprobatoriamente a Hegel en un contexto aún más genial: «...es erróneo considerar la subjetividad y la objetividad como una contraposición rígida y abstracta. Las dos son resueltamente dialécticas».[2] Hegel concluye el pensamiento al que aquí alude Lenin con la siguiente advertencia: «El que no está familiarizado con las determinaciones de la subjetividad y la objetividad y pretende fijarlas en su abstracción se encuentra con que esas determinaciones abstractas, antes de que él mismo se dé cuenta, se le escurren entre los dedos y le hacen decir exactamente lo contrario de lo que quería».[3]

No puede ser tarea de este momento el contar todos los casos —de la vida cotidiana ante todo— en los que se producen las indicadas transiciones dialécticas. Ni siquiera aludiremos a ellos. La posición de las formaciones estéticas es, por lo demás, específica también en esto. Mientras que las demás formas de transición no alteran en nada la distinción epistemológica de subjetividad y objetividad, sino que se limitan a aclarar que esa distinción no puede hacerse de un modo rígido por generalizaciones metafísicas inad-

1. *Ibid.*, pág. 18.
2. *Ibid.*, pág. 104.
3. HEGEL, *Enzyclopädie*, § 194, Zusatz [Apéndice] 1.

misibles, en el campo de lo estético aparecen problemas nuevos. Destaquemos en seguida el punto más esencial: la proposición «no hay objeto sin sujeto», que en la teoría del conocimiento tiene una significación puramente idealista, es en cambio fundamental para la relación sujeto-objeto en estética. Como es natural, también todo objeto estético es en sí algo que existe con independencia del sujeto. Pero entendido de ese modo, el objeto no existe más que materialmente, no estéticamente. Si se pone su positividad estética, entonces se pone al mismo tiempo un sujeto estético, pues la esencia estética del objeto consiste, como hemos dicho varias veces, en evocar ciertas vivencias en el sujeto receptor por medio de la mímesis, que es una forma específica de reflejo de la realidad objetiva. Si se prescinde de eso, la formación estética deja de existir como tal; será un bloque de piedra, o de tela, un objeto como cualquier otro, que sin duda existirá como tal objeto independientemente de toda consciencia, de toda subjetividad. La proposición «no hay objeto sin sujeto» se refiere pues exclusivamente a la naturaleza estética de tales formaciones.

Parece una inferencia inmediata y crítica la que contraponga a esa afirmación el hecho de que una tal estructura es propia también de todo objeto producido y aplicado socialmente, o sea, que eso es precisamente lo que distingue a tales objetos de los objetos naturales. Y, en efecto, un río sigue siendo un río independientemente de que mueva molinos o soporte naves; en cambio, una herramienta o una máquina arrojadas por el mar, tras un naufragio, a una playa solitaria, dejan de ser herramienta o máquina. ¿No es pues el sujeto tan imprescindible para su ser-objeto como pueda serlo en estética? He aquí nuestra opinión: epistemológicamente —y éste es el terreno de nuestra presente investigación— se trata de cosas diversas. El naufragio aísla efectivamente la herramienta y la máquina de todo contexto económico-social, único en el cual pueden funcionar como herramienta o como máquina; y como su objetividad en cuanto herramienta o máquina está vinculada a un tal funcionamiento (por lo menos a la posibilidad de éste, pues, por ejemplo, la herramienta no vendida es tan herramienta como la ya en uso), con el naufragio deja de ser herramienta o máquina, al menos en cuanto que se termina la posibilidad de volver a insertarse en la conexión activa «natural». Pero, contemplada socialmente, esa vinculación de la objetividad específica a la posible función técnico-económico-social es algo tan puramente objetivo

como la circunstancia de que todo objeto natural está vinculado, para su particular existencia, a un determinado lugar del proceso natural y, alejado de ese lugar, pierde también su ser particular. (Los dos procesos son sin duda cualitativamente distintos, pero esto no afecta a la igualdad general en cuanto a la vinculación del concreto ser-objeto a esos procesos.) El trabajador que utiliza una herramienta o sirve a una máquina no es sujeto de ese objeto en sentido epistemológico, y la nuda existencia de ese objeto no puede depender de un tal «sujeto». Ambos juntos son partes de un proceso técnico-económico-social, y la subjetividad del trabajador respecto del objeto-herramienta es una subjetividad práctica, no epistemológica.

Sin duda, de acuerdo con la concepción varias veces expuesta, la formación estética es también momento de un proceso social. Pero la gran diferencia consiste en que su función social es la evocación mimética, esto es, la creación de una peculiar relación sujeto-objeto, en el seno de la cual puede finalmente la formación convertirse en un objeto estético. (Se entiende sin más que también aquí, como en el caso anterior, hay que insertar la categoría de la posibilidad, porque la mera producibilidad de una tal relación sujeto-objeto basta para constituir un objeto estético.) Ya este mero hecho tiene amplias consecuencias filosóficas. Hemos hablado ya alusivamente de las consecuencias negativas, de la pérdida de la especificidad de la objetividad estética a causa de una excesiva generalización de las categorías científicas o a causa del deslizamiento hasta un irracionalismo. Pero entre los hechos del pensamiento humano se encuentran también las consecuencias inversas de la situación descrita; puede también, en efecto, generalizarse incorrectamente la relación sujeto-objeto estética para aplicarla indebidamente a la explicación de la objetividad en la vida cotidiana, en la ciencia, en la filosofía y, sobre todo, en la teoría del conocimiento. En este caso las categorías que en lo estético son significativas e imprescindibles se convierten en puntos de apoyo de una deformación idealista de la realidad; así por ejemplo, la proposición «no hay objeto sin sujeto» ha desempeñado siempre un gran papel en el idealismo Berkeley-Hume. No se trata de afirmar con eso que en todos los casos parecidos haya habido una aplicación acrítica de estructuras estéticas al proceso del conocimiento. Aún más: en los casos citados es más que inverosímil que se haya dado una tal aplicación; pero creemos, en cambio, que

sería fácil mostrar que los particulares matices con los cuales operan, por ejemplo, Schopenhauer o Nietzsche al poner la proposición «no hay objeto sin sujeto» están ampliamente determinados por vivencias estéticas y por la inadmisible generalización de éstas a otros terrenos.

Merecería una investigación propia la cuestión de en qué medida la aceptación de aquella proposición suscita una problemática propia también en la esfera religiosa. Pues para la religiosidad genuina, para la religiosidad floreciente, la existencia del supremo objeto religioso, de Dios ante todo, se piensa sin duda alguna como independiente del sujeto. Cuando se produce un acoplamiento de las dos categorías, el sujeto y Dios, su interdependencia, como ocurre ante todo en varias corrientes místicas, en las cuales la existencia de Dios aparece ligada a la vivencia extática del sujeto que se levanta por encima de la realidad de las criaturas, entonces la objetividad de la existencia de Dios se hace problemática incluso religiosamente hablando. En esto se manifiesta —de un modo inconsciente para ella, como es natural— una autocrítica filosófica del entero modo de posición entitativa de lo religioso; con los acentos invertidos, como crítica de principio de lo religioso, aparece la tendencia que, desde Jenófanes hasta Feuerbach, ve en los objetos de la religión proyecciones creadas por el hombre con la sustancia de su propia vida. Por eso es interesante e instructivo que Gottfried Keller, que ha sido un discípulo de Feuerbach, hable del modo siguiente acerca de las concepciones místicas de Angelus Silesius: «¿No creería uno estar oyendo a nuestro Ludwig Feuerbach cuando lee los versos

> *Soy tan grande como Dios, y Él tan pequeño como yo,*
> *Él no puede estar sobre mí, ni yo sobre Él»?*

Es sabido que esas tendencias, ya desde Schleiermacher y el Romanticismo, se han movido, de un modo completamente involuntario, en el sentido de una disolución de la religión, en el sentido de un ateísmo religioso.

Pero el problema con que aquí nos encontramos tiene una dimensión filosófica mucho mayor que la aplicación comentada de una proposición —fundamental sin duda— a terrenos que no son los de su dominio de validez. Hemos recordado ya que en la filosofía especulativa, especialmente la de Plotino, categorías estéticas

tienen la función de concretar una trascendencia metafísica de tinte religioso. Es verdad que esa mezcla de esferas suele realizarse de modo más o menos inconsciente. Tal vez sea Schelling el único filósofo importante que, en su juventud al menos, ha hecho de lo estético el «órganon» del auténtico pensamiento filosófico. En el primer proyecto de sistema elaborado en su juventud ha escrito Schelling sobre esta cuestión: «El arte es para el filósofo lo más alto porque le abre, por así decirlo, el sancta sanctorum, en el cual arde en unión eterna y originaria, como en una llama, lo que en la naturaleza y en la historia se da separado, y lo que en la vida y en la acción, igual que en el pensamiento, tiene eternamente que huir de sí mismo. La opinión que el filósofo se hace artificialmente de la naturaleza es para el arte la originaria y natural. Lo que llamamos naturaleza es un poema que yace cifrado en secreta y maravillosa escritura».[1] Hegel ha polemizado siempre enérgicamente contra esa concepción, sus fundamentos y sus consecuencias (intuición intelectual, etc.).

Pero como también Hegel se movía en el marco de un idealismo objetivo, como también para él el Sujeto-Objeto idéntico constituía el fundamento y la conclusión de la sistematización, era inevitable que determinadas limitaciones del pensamiento de Schelling, entre otras la tendencia esteticista, fueran inevitables para su propia filosofía.[2] Baste aquí con aludir al problema central de su doctrina de la alienación, tan importante para nosotros en este contexto. La concepción hegeliana del Sujeto-Objeto idéntico se expresa del modo más rico en la *Fenomenología del Espíritu* pero, por la esencia de la cosa, significa, también en el posterior sistema, que el fundamento y la coronación de la sustancia es su trasformación en sujeto. Esto tiene como consecuencia que la ciencia en la cual culmina el movimiento de las «figuras de la consciencia», o sea, la «fenomenología», no sólo es el conocimiento supremo y más claro de lo que han recogido, cada una a su manera, como experiencia de la realidad, los niveles inferiores de la consciencia, sino también un autoconocimiento del mundo, una forma pseudo-objetivada del Yo-Yo subjetivo idealista. No se trata del

1. SCHELLING, *System des transzendentalen Idealismus* [Sistema del idealismo trascendental], *Werke* [Obras], Stuttgart y Augsburg 1958, I, Abteilung [Sección] III, pág. 628.

2. En mi libro sobre el joven Hegel he aludido en diversos lugares y en diversos contextos a esta limitación de Hegel.

alzamiento de la sustancia a consciencia, hecha así posesión del sujeto, sino muy precisamente de trasformación de sustancia en sujeto, de la autoconsciencia como nivel supremo y único adecuado del conocimiento. «Pero esta sustancia», dice Hegel, «que es el Espíritu, es su *devenir* lo que él es *en sí*; y sólo como tal *devenir* reflejo en sí mismo es en sí y en verdad el *Espíritu.* Él es en sí movimiento —que es el conocimiento—, la trasformación de aquel *En-sí* en el *Para-sí,* de la *Sustancia* en el *Sujeto,* del objeto de la *consciencia* en el objeto de la *autoconsciencia,* esto es, en el objeto igualmente superado o en el *concepto.* Ese conocimiento es el círculo que vuelve sobre sí mismo, que presupone su comienzo y no lo alcanza sino en su final.» [1]

La crítica epistemológica de esa posición de Hegel por Marx ha sido recordada previamente. Nos limitaremos a enumerar brevemente los momentos que Hegel toma «en préstamo» de la estructura de lo estético, momentos que, como es natural, han sido para él inconscientes, pero que se siguen con necesidad de la esencia del idealismo objetivo hegeliano. Ya la última proposición, la unidad dinámica circular del comienzo y el final, da al sistema aludido por Hegel algo del carácter de una obra de arte, porque la cerrazón de un sistema —aunque sea un sistema idealista, no concebido como sistema abierto, provisional, necesitado de complementación, destinado a ulterior desarrollo— no comporta en modo alguno necesariamente una vuelta a los comienzos o puntos de arranque. El pensamiento auténticamente científico que está contenido en esa idea de la vuelta a los comienzos, el sentido metodológico de la negación de la negación, es, como dice acertadamente Lenin, simplemente «la vuelta aparente a lo viejo».[2] Al hacer Hegel de esa vuelta un regreso en sentido pleno suprime él mismo uno de los logros más importantes de su método dialéctico. En cambio, su punto de vista desempeña un papel decisivo en la estética —especialmente en la teoría del drama, que tanto interesó siempre al filósofo—, y hasta puede decirse que expresa el fundamento formal básico de la característica dramática. Esta constancia, este regreso a los comienzos es en la tragedia y en la comedia de carácter tan acusadamente estético que muchos la han atacado en

1. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes* [Fenomenología del Espíritu], *Werke* [Obras], *cit.*, Band [vol.] II, pág. 605.
2. LENIN, *Philosophischer Nachlass* [Cuadernos filosóficos], *cit.*, pág. 145.

nombre de la verdad natural (por ejemplo, Strindberg en su juventud), pero sin conseguir imponerse estéticamente. Análoga es la situación por lo que hace al casi sinónimo concepto de devenir algo lo que es en sí, y ese regreso es para el sistema la involución pseudoestética de un logro esencial del método dialéctico de Hegel, a saber, la aclaración filosófica del origen de novedad radical; en la exposición de la «línea nodal de las relaciones cuantitativas» se ha burlado el propio Hegel de los que son incapaces de registrar el salto a lo antes inexistente.[1]

Por último: lo más importante para Hegel del significativo paso que hemos citado es que «el objeto de la consciencia» se trasforme en un «objeto de la autoconsciencia». En anteriores reflexiones hemos intentado mostrar desde distintos puntos de vista que la autoconsciencia como sujeto, a diferencia de la consciencia, caracteriza el reflejo estético en su diferencia respecto del científico, que en esta contraposición consigue imponerse la diferencia entre los métodos desantropomorfizadores y los antropomorfizadores. Sólo la consciencia puede consumar el proceso dialéctico de aproximación en la trasformación del En-sí en un Para-nosotros, pues precisamente su separación de la autoconsciencia puede formar el punto de partida de la desantropomorfización, mientras que la autoconsciencia —no sólo en su modo estético de manifestación, sino también en la vida cotidiana, en la moralidad, etc.—, tiene que tomar una dirección contrapuesta. Ésta se manifiesta del modo más claro y más rico en el reflejo estético de la realidad. El manejo teorético de la autoconsciencia contra o frente a la autoconsciencia está, como es natural, determinado directamente por la doctrina del Sujeto-Objeto idéntico, pero contiene inevitablemente momentos importantes del asentamiento, la posición de lo estético en el pensamiento científico (filosófico).

Si, tras ese excurso que nos era imprescindible —en el presente nivel de nuestra comprensión— para aclarar la diferencia entre el reflejo científico y el estético, nos dedicamos otra vez a la aplicación de teorías como la alienación y su retrocapción en la estética, los elementos estéticos, perturbadores y confusionarios para la filosofía, indican por sí mismos que nos encontramos ante un hecho esencial para la estética. Esos dos actos constituyen sin

1. HEGEL, *Wissenschaft der Logik* [La ciencia de la lógica], *Werke* [Obras], *cit.*, III, pág. 432.

duda momentos ininterrumpida e inseparablemente entrelazados de un acto que por su esencia es unitario; no son, como en la *Fenomenología,* dos actos claramente separados que se complementan precisamente en su contraposición. Pero en esta aplicación a la estética hay que mantener de todos modos la contraposición de sus respectivas orientaciones: alienación significa camino del sujeto al mundo objetivo, a veces hasta perderse el sujeto en él; la retrocapción o reabsorción de una tal alienación representa por el contrario la penetración completa de toda objetividad así nacida por la cualidad particular del sujeto. Todo el que tenga simplemente las representaciones más elementales de la génesis, la estructura y el efecto de las obras de arte verá claramente que ese acto, precisamente en la unidad de sus contradictorios componentes, coincide esencialmente con las tendencias decisivas de la objetividad estética. El Sujeto-Objeto idéntico schellingiano-hegeliano está sin duda orientado mucho más mística que estéticamente; da lugar a la disolución del objeto y del sujeto en la nada, pues con la imaginaria superación de toda objetividad en general se disuelve también el sujeto necesariamente.

La inseparabilidad de subjetividad y objetividad en la estética tiende en cambio a intensificarlas precisamente por su entrelazamiento, a explicitarlos más plásticamente en sus peculiaridades específicas. La tendencia a la desaparición de la subjetividad en su alienación, en su entrega a la objetividad entitativa-en-sí de los objetos, está destinada a descubrir y dar sentido a lo importante en cada caso para la humanidad en el mundo de los objetos. Y como el fundamento de ello es el en sí de los objetos, independiente de la consciencia, resulta imprescindible para la recepción estética del mundo externo la apercepción más exacta y total que sea posible del mismo. En esto vuelve a ponerse de manifiesto que todo reflejo del mundo externo tiene —hablando en general— el mismo objeto, pero que el reflejo que sirve al trabajo, a la práctica tiene que concentrarse, bajo pena de fracaso, sobre el En-sí mismo, con la ausencia más plena posible de subjetividad; de eso nace la tendencia desantropomorfizadora que ya conocemos suficientemente. La fecunda contradictoriedad del reflejo estético consiste en cambio en que, por una parte, se esfuerza por captar todo objeto y, ante todo, la totalidad de los objetos, siempre en conexión inseparable, aunque no explícita y directamente dicha, con la subjetividad humana —de un

sujeto sobre cuyo carácter hemos hablado ya y volveremos a hablar con mayor detalle—, y, por otra parte, fija y da sentido al mundo de los objetos no sólo en su esencia, sino también en su forma de manifestación inmediata: la dialéctica de la apariencia y la esencia se impone en su legalidad general y, además, en su inmediatez, tal como se presenta al hombre en la vida.

De ello se sigue en la esfera estética la íntima unidad de la alienación y su retrocapción: la subjetividad se supera en la alienación y la objetividad en la retrocapción, de tal modo que el momento de la preservación y elevación a un nivel superior cobra cierta preponderancia en el acto complejo de la superación. El efecto coincidente de los dos movimientos da, pues, algo unitario: un mundo objetivo conformado, como reflejo de la realidad, el cual subraya en su intención la objetividad de ésta aún más enérgicamente de lo que ella se impone en las impresiones y las vivencias de la cotidianidad; pues lo que se presenta siempre al espectador o al lector es un grupo de objetos relativamente pequeño, y esa sección, ese fragmento, tiene que evocar en él la realidad como un «mundo» objetivo y cerrado o completo, y ello en circunstancias que parecen ser para el efecto de la objetividad más desfavorables que las de la cotidianidad porque les falta necesariamente la fuerza de convicción de lo meramente fáctico, del factum brutum, puesto que están inevitablemente puestas como meros reflejos, como formaciones miméticas que no pueden conquistar una objetividad sino por su contenido y por su forma. La entrega del sujeto a la realidad en la alienación, su inmersión en ella, produce de este modo una objetividad internamente intensificada. Pero ésta —y tal es el sentido de la retrocapción en el sujeto— está penetrada de subjetividad por todos sus poros, y precisamente de una determinada subjetividad no es ningún añadido, ningún comentario, ni siquiera una atmósfera que rodee los objetos, sino un momento constructivo integrante de su objetividad misma, un elemento inseparable de su ser-así, aún más: el fundamento de éste.

Cuando se concreta un poco más el análisis estructural y dinámico de ese acto, se tropieza con dos principios fundamentales de la estética que hemos rozado ya alguna vez, pero que tienen que recibir un tratamiento más preciso y detallado en posteriores consideraciones. El primero se sigue del carácter mimético de todo arte creador de mundo. Formalmente no es más que otra formulación de lo mimético mismo, pero esa nueva formulación revela

al mismo tiempo nuevos contenidos. Se trata de la esencia realista de todo arte, de que el realismo no es en la concreta evolución del arte un estilo entre otros, sino la característica fundamental de las artes conformadoras en general, de que los diversos estilos no pueden cobrar sus diferenciaciones más que en el marco del realismo. Lo nuevo desde el punto de vista del contenido que se expresa en ese hecho es ante todo la gran anchura del concepto de realismo. Este concepto comprende tanto aquella aproximación máxima a la objetividad, entitativamente en sí, del mundo objetivo —que hemos podido registrar aquí como contenido del acto de alienación— cuanto la subsiguiente fijación de la inmediatez sensible de los fenómenos. Con eso no se fijan, ciertamente, más que dos polos de la universalidad del realismo en el cosmos del arte, a saber: por una parte, la fidelidad al ser y la esencia del objeto, a su conexión de cada caso, a su totalidad de cada caso; por otra parte, la vuelta a la inmediatez de la vida, en la medida en que todo objeto se impone inseparablemente de su modo de manifestación sensible-inmediato. Si se parte exclusivamente del análisis de este acto, aparecen en sentido positivo determinantes que en gran medida están aún por determinar ellos mismos y que pueden decirnos muy poco sobre las intenciones de los diversos estilos. En sentido negativo, se producen determinaciones más claras en la medida en que se trata sólo de formular la vinculación de lo mimético a una objetividad en su existencia, a una superficie apariencial sensible-significativa. Se tiene, pues, una confirmación más de que la mímesis no exige por sí misma más que una objetividad concreta y significativa y su modo apariencial sensible-significativo, y no está ligada al hic et nunc de cada objetividad que reproduce inmediatamente. El análisis estético abstracto confirma pues las afirmaciones, que ya pudimos hacer con la investigación de la cotidianidad y de la génesis del arte, acerca del carácter no mecánico-fotográfico del reflejo en general y del reflejo estético en particular. Más adelante hablaremos detalladamente de las orientaciones de la concreta replección de contenido de esas delimitaciones negativas; en otros contextos habíamos rozado ya, por lo demás, sus problemas.

De la estructura aquí expuesta se sigue como segunda proposición que toda objetividad estética —ya como mera objetividad estética— contiene una toma de partido positiva o negativa, o sea, que la situación no es como la de la vida cotidiana, en la cual

el hombre se encuentra ya con el hecho completo, y luego, desde el punto de vista de sus intereses —tomando esta palabra en el más amplio sentido—, lo acepta o lo niega, lo acoge con satisfacción o lo recusa, etc. En la vida cotidiana está claro que el hecho y el juicio de valor son relativamente independientes el uno del otro; aunque la toma de posición del sujeto está esencialmente determinada por el hecho que la desencadena, la naturaleza o estructura del sujeto es prácticamente una componente no menos importante del origen de la aceptación o la negación, con el mismo título que el objeto mismo. Por eso el comportamiento del hombre en esa situación es ante todo e inmediatamente de carácter subjetivo. Cobra objetividad cuando el decurso y el contexto de las cosas confirman la corrección de la reacción, pero incluso en este caso se mantiene la dualidad originaria: siguen existiendo los hechos objetivos por un lado y el juicio subjetivo sobre ellos por otro. La situación es completamente distinta cuando se trata de las formaciones miméticas. Cuando hace un momento hablábamos de la retrocapción de la alienación a través de la penetración subjetiva de los objetos conformados rechazábamos precisamente para estos objetos la analizada cualidad de la vida cotidiana. Desde luego que esta estructura no está determinada sólo por eso. Puede incluso decirse que el fenómeno que ahora estamos estudiando no es más que la culminación más cargada de un fenómeno todavía más general. Pues el mero ser-así de todos los objetos miméticamente representados, la naturaleza de su vinculación recíproca, y, por tanto, el principio más general de esta objetividad como tal, se basan en la plena penetración de los objetos por el sujeto, como consecuencia de la retrocapción de la alienación en el sujeto. También en esto se tiene la misma contraposición con la vida cotidiana, en la cual el hombre, en cuanto reflexiona sobre sus impresiones, deja de aceptarlas de modo inmediato y distingue, con mayor o menor precisión, entre el objeto y el reflejo de éste en su consciencia (o, por lo menos, se esfuerza por establecer esa distinción). En cambio, en la formación mimética la impresión desencadenada por un objeto pertenece a su objetividad misma, a su peculiaridad específica, y su ser-así concreto y singular está determinado precisamente por esa unidad.

Dentro de este fenómeno total, cuyo despliegue nos ocupará aún intensamente, asume un lugar privilegiado, de todos modos, la inclusión, antes tratada, de la toma de posición subjetiva en la

objetividad de la estructura objetiva de todos los objetos. Pues, por una parte, en la vida misma la tensión entre subjetividad y objetividad alcanza su máximo en este punto, y, por otra parte, existen precisamente respecto del arte prejuicios muy arriesgados en esta cuestión de la toma de posición subjetiva. Todo el mundo reconocerá que la atmósfera o el tono de una obra de arte pertenece a su conformación objetiva. En cambio, muchos sienten como una paradoja la afirmación de que con eso todo objeto —y evidentemente también sus conexiones, su totalidad— queda determinado por el ánimo creador de un Pro o un Contra: así lo sienten, como paradoja inadmisible, tanto los que piensan que el arte se encuentra en tal «alta atalaya» que jamás podría compadecerse con una tal particidad cuanto los que están acostumbrados a descubrir esa estructura sólo en el arte menor, en el arte llamado de tendencia, que copia mecánicamente de la vida cotidiana la dualidad de la facticidad y el juicio sobre ella. Por lo demás, es claro que los teóricos del realismo socialista que ven en la particidad la peculiaridad específica y distintiva de éste, en rígida contraposición con el «objetivismo» de todos los demás estilos, contribuyen a esa confusión.

Y sin embargo, la situación es muy simple si se la estima con una mínima libertad de prejuicios: la elección de un grupo contextual de objetos, su conversión en mundo mediante la refiguración y la conformación miméticas, es imposible sin una toma de posición respecto de aquel contenido y de sus conexiones, toma de posición que constituye el ser-así de la parte del mundo elegida y su elevación a «mundo» estético. No es verdad que baste para esto la comprensión de la importancia, de la significatividad de la pieza de realidad elegida. Esto se afirma frecuentemente, pero el destino de teorías como la flaubertiana de la «impassibilité» —por citar una de las más importantes— prueba lisamente lo contrario: no sólo son las obras nacidas supuestamente de esa base conceptual una viva refutación de la misma, de la teoría subyacente en apariencia, sino que, además, la teoría misma, tal como se presenta en las cartas de Flaubert, se supera y suprime a sí misma, se muestra ella misma como una resuelta toma de posición respecto de la realidad cuya naturaleza y estructura han determinado la elección, la composición, la construcción formal, etc., del propio Flaubert. Otro ejemplo: el conocido historiador del arte Beren-

son [1] pretende ejemplificar con Piero della Francesca el tipo de un arte impersonal y de ánimo uniforme; al hablar de la impersonalidad como método enuncia cosas desde antiguo obvias, análogas a las que hemos repasado a propósito de su estudio del *Paradoxe sur le comédien* de Diderot. Pero, según Berenson, el equilibrio indiferente de su artista rebasa a éste y se extiende a la conformación misma del objeto artístico. Tal sería el caso de las tres grandes figuras que están en primer término en el célebre cuadro de Urbino, sin participar en absoluto del drama de la flagelación de Cristo y hasta recubriéndolo espacialmente. Pero precisamente esta composición es una clarísima toma de posición, igual que la casi-desaparición —que ya hemos recordado— del Cristo con la cruz en la masa de las figuras llevadas a la tortura y la ejecución en el cuadro de Brueghel. Cierto que se trata de una toma de posición contrapuesta a la de aquellos artistas en los cuales el acento se pone en casos tales sobre el sufrimiento o sobre la grandeza. Pero todos esos cuadros contienen, considerados estéticamente, una toma de posición respecto del complejo objetivo representado, y precisamente una toma de posición que determina siempre, del mismo modo, la composición y la construcción del detalle de un modo inmediato y esencial. La toma de partido de los artistas suele ser muy complicada, pero cuanto más penetra todos los momentos de la conformación del objeto, cuanto más inmanentemente se da en toda objetividad mimética, tanto más intensa es la toma de posición y tanto más enérgicamente obra.

Es un prejuicio moderno la suposición de que esa omnipresencia de la toma de posición, de la particidad, subjetiviza las obras de arte. El camino, que pasa por la alienación y lleva a la retrocapción de ésta, es el opuesto estricto del subjetivismo. Sólo se produce subjetivismo cuando el sujeto es incapaz de, o se niega a, emprender el rodeo hacia sí mismo que pasa por la alienación, por el perderse en el mundo de los objetos, por la entrega incondicional al mismo. Esa pura forma de manifestación de la subjetividad disuelve, por de pronto, lo estético en una nada. Pero, además, hay que recordar que, como en todo caso, lo estético no es aquí más que un intensificado modo de manifestación de la vida misma, un modo en el cual se intensifica y destaca lo esencial. Hegel, que,

1. BERENSON, *Mittelitalienische Malerei* [Pintura de la Italia central], *cit.*, págs. 113 ss.

como sabemos, ha aplicado la perspectiva del problema de la alienación y de su retrocapción ante todo a la vida social y al conocimiento adquirido y desplegado en el curso de la evolución de la humanidad, analiza varias veces las deformaciones que produce una subjetividad que quiera confiar integral y exclusivamente en sí misma, que crea poder renunciar a la necesidad de una entregada recepción del mundo externo, del mundo de los objetos. Lo muestra del modo más claro comentando la imagen cósmica de la llamada «alma hermosa». Su comportamiento es así, según la descripción hegeliana: «La certeza absoluta de sí misma le muta pues como consciencia, inmediatamente, en una resonancia, en objetividad de su Ser-para-sí; pero este mundo producido es su *discurso*, igualmente recibido de modo inmediato y cuyo eco es lo único que vuelve a ella». Corresponde exactamente a una tal subjetividad aquel mundo objetivo que surge inevitablemente en un reflejo así deformado de la realidad objetiva: «El objeto vacío que así se fabrica se llena por tanto con la consciencia de la vaciedad; su hacer es el deseo que se pierde simplemente en el devenir de sí mismo a objeto sin esencia, y, por encima de esa pérdida, recayendo en sí mismo, se encuentra sólo como lo perdido —en esa trasparente pureza de sus momentos, un *alma* desgraciada, llamada el *alma hermosa*, se quema en sí misma y se disipa como un vapor sin forma que se dispersa en el aire».[1]

En la *Fenomenología* misma, de acuerdo con el plan de la obra, se desarrolla la imagen cósmica, la concepción del mundo propia de cada caso partiendo de la trasformación del sujeto, de la «forma de la consciencia»; cuando Hegel trata obras de arte, como *Le Neveu de Rameau* o las obras de Homero, Sófocles o Aristóteles, elige como representativas piezas en las cuales no puede darse una problemática de ese tipo. Pero en el anterior ensayo *Fe y Saber* Hegel tiene ocasión de hablar de los *Discursos sobre la religión*, aparecidos por entonces, y roza también el problema del arte en la crítica de ese escrito de Schleiermacher, orientado a la interioridad pura. Hegel percibe los rasgos estetizantes de esa

1. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes* [Fenomenología del Espíritu], *Werke* [Obras], *cit.*, II, pág. 496. Del mismo modo trata la «consciencia desgraciada», que en esta obra desempeña un gran papel a propósito de la génesis del cristianismo, *ibid.*, págs. 165 ss. Hegel da en esos dos lugares —y con una anticipación de más de un siglo— una crítica definitiva del introversionismo moderno.

religiosidad sin objeto, y se burla de la tendencia de Schleiermacher a «perpetuar el arte sin obras de arte».[1] Hemos notado que el problema visible en la aplicación de esta categoría hegeliana a la estética es más sutil que el de una mera subjetividad estetificadora y sin objetivación en las obras de arte; se trata en realidad de la autodisolución de las formaciones creadas con ese ánimo y con la intención de la obra de arte. (La crítica hegeliana recién aducida se dirige directamente contra otra deformación subjetivista, a saber, contra el llamado «arte de la vida». En el capítulo sobre la belleza natural podremos ocuparnos de esta cuestión.) Hemos visto que Hegel concibe de un modo completamente general el problema de la subjetividad realmente creadora, de su camino hacia sí misma a través de la captación recta y profundizada del mundo de los objetos; lo estético no es en ese contexto hegeliano más que un caso de aplicación escasas veces mencionado. Pero precisamente por eso se tiene una interesante confirmación de nuestra interpretación de su teoría de la alienación y de su retrocapción en el sujeto con el hecho de que Hegel mismo, al tratar la «religión del arte» —en la parte estética de la *Fenomenología*— pueda decir acerca de la «sustancia ética» del hombre: «Es forma pura, porque el individuo en la obediencia y el servicio éticos, se ha raído tan completamente toda existencia inconsciente y toda firme determinación cuanto la sustancia misma se ha convertido en ese flúido ser. Esta forma es la noche en la cual se traicionó la sustancia y se hizo sujeto; desde esa noche de la pura certeza de sí mismo resucita el Espíritu ético como forma liberada de la naturaleza y de su existencia inmediata».[2] Con eso da Hegel una clara contrafigura positiva de la descripción privativa del «alma hermosa».

Como se ve, el análisis de las relaciones objetivas estéticas conduce por sí mismo al estudio de la estructura del sujeto en esta esfera. Al concentrarse nuestro interés sobre este sujeto tropezamos de nuevo con una de las muchas contradictoriedades fecundas y motoras que determinan concretamente el ámbito del arte. Esta contradicción puede formularse, breve y provisionalmente, como sigue: visto de un modo inmediato, parece como si la subjetivi-

1. HEGEL, *Erste Druckschriften* [Primeras publicaciones], Leipzig 1928, pág. 331.
2. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes* [Fenomenología del Espíritu), *Werke* [Obras], II, págs. 529 s.

dad estética estuviera muy cerca de la de la vida cotidiana. Aún más: en la medida en la cual se diferencia de ésta —como hemos subrayado varias veces—, la diferencia parece consistir esencialmente en una mera intensificación de su inmediatez. Como ya hemos tenido ocasión de ver, esa apariencia engaña, y aunque nuestras reflexiones no han podido aún aclarar suficientemente la peculiaridad real, la estructura específica de esta subjetividad, sin embargo, ya nos es visible mucho de ella: la diferencia respecto de la inmediatez de la subjetividad de la vida cotidiana crece en lo estético hasta constituir una diferencia cualitativa, aunque sin suprimir la vinculación a la personalidad, al carácter subjetivo de la subjetividad; aún más: la orientación del movimiento diferenciador es contraria a esa eliminación, es un reforzamiento, una intensificación de la subjetividad originariamente dada. Este movimiento, también considerado ya por nosotros, recorre un camino diametralmente contrapuesto al del conocimiento científico. Como es natural, también en éste el portador directo del proceso consciente de la trasformación del En-sí en un Para-nosotros tiene que ser la personalidad del científico, su naturaleza y su peculiaridad subjetivas. Y como es también natural, esa trasformación no puede producirse más que si el hombre entero —con todas sus capacidades, no sólo con las puramente intelectuales, sino también con su fuerza de voluntad, su moralidad, su fantasía, etc.— contribuye a su realización. Pero el proceso de objetivación empieza ya en el sujeto mismo del conocimiento —y ésta es la fecunda contradicción motora del reflejo científico de la realidad—: se trata del principio desantropomorfizador propio de esta clase de reflejo, principio que ya conocemos. Pues se entiende sin más que la desantropormofización contiene cierta des-subjetivización. Mas la esfera estética, incluso en sus formaciones objetivadoras, es antropomorfizadora. ¿Puede entonces darse en ella un principio que empuje al sujeto más allá de la mera subjetividad de la cotidianidad, más allá de la particularidad de su singularidad (todo sujeto es en su originario y dado ser-así algo incomparablemente único), sin perder al mismo tiempo o suprimir la subjetividad como tal que es propia de esta esfera? Y si eso es posible, ¿en qué consiste dicho principio?

III *Del individuo particular a la autoconsciencia del género humano*

Nuestras investigaciones acerca de la relación sujeto-objeto en la alienación y su retrocapción indican la dirección en la cual hay que buscar el planteamiento correcto y la respuesta al mismo. Esa dirección nos parece determinada por la necesidad de averiguar en el producto y en el proceso del trabajo (relación del sujeto del trabajo con éste y con sus resultados) qué papel desempeña en ellos la relación del individuo a la especie, tanto desde el punto de vista subjetivo cuanto desde el objetivo. Al principio de nuestras consideraciones sobre el tema que ahora nos ocupa hemos aducido ya importantes manifestaciones del joven Marx al respecto. Esos textos de Marx sobre el problema del sujeto colocan acertadamente en el centro la relación del sujeto individual con el género humano. Es sumamente difícil la captación dialéctica correcta de esa relación, cuyo breve análisis vamos a empezar en seguida; pero, aparte de eso, hay que poner también aquí ante todo el momento objetivo en primer término de nuestro interés. Marx protesta contra la costumbre filosófica tradicional que «no ha sabido captar más que la existencia general del hombre, la religión o la historia, en su ser abstracto-universal, como política, arte, literatura, etc., como realidad de las fuerzas humanas esenciales y como *actos humanos genéricos*». Al mismo tiempo da una imagen contrapuesta a ésa: «la historia de la *industria* y la resultante existencia *objetiva* de la industria es el *libro abierto* de las *fuerzas humanas esenciales*, la *psicología* humana sensiblemente presente».[1] Y Marx reclama que cuando se hable del género humano en su devenir y en su ser se recurra a ese protofenómeno como fundamento concreto de la comprensión de los fenómenos más abstractos, y que se expliquen éstos mediante aquél (y no a la inversa).

La profunda verdad contenida en esas afirmaciones del joven Marx ha quedado plenamente de manifiesto con el posterior desarrollo de las ciencias. Sin ser marxistas y, por lo general, sin conocer a Marx más que de nombre, los arqueólogos han descu-

1. MARX, *Ökonomisch-Philosophische Manuskripte* [Manuscritos económico-filosóficos del año 1844], *Werke* [Obras], *cit.*, Band [vol.] III, pág. 21.

bierto con las herramientas y los productos del trabajo de los tiempos prehistóricos mucho y muy importante acerca de la evolución real del género humano, de la especie humana (y, en mi opinión, el material conseguido se habría aclarado aún más y más luminosamente si las investigaciones arqueológicas hubieran tomado como fundamento el método de Marx). La situación universalmente reconocida, el hecho de que en las herramientas y en los productos del trabajo pueden comprenderse el estado y la tendencia evolutiva de una sociedad de la que, aparte de eso, no sabemos nada o casi nada, así como inferirse las condiciones de vida y las interrelaciones de los hombres que vivían en ella, el hecho de que esos datos pueden servir, también en formaciones superiores de la convivencia humana, como clave para aclarar inequívocamente los fundamentos y la esencia de complejos que en su modo ideológico-inmediato de manifestación serían siempre enigmáticos, tiene consecuencias importantes para todo contexto filosófico en general y para nuestra presente problemática en particular. Debe aquí subrayarse ante todo que con ello se nos presenta más claramente la realidad de la especie, de lo genérico, así como la naturaleza de su existir, su carácter esencialmente histórico. Esta afirmación es importante, por un lado, frente al materialismo mecanicista, el cual hace de la especie una universalidad muerta e inmóvil; así critica Marx la siguiente tesis de Feuerbach: «La esencia no puede pues entenderse más que como "género", como la muda generalidad interna que vincula *naturalmente* los muchos individuos».[1] En la crítica de Marx va implícita la de aquellas concepciones que conciben el concepto genérico del hombre con fidelidad excesiva al modelo animal.

La muda generalidad feuerbachiana puede valer en esa crítica como aproximación a la realidad. Marx escribe acerca de esa diferencia: «Las particulares propiedades de las distintas razas de una especie animal son por naturaleza más acusadas que la diversidad de las disposiciones y la actividad humanas. Pero como los animales no son capaces de entrar en *relaciones de intercambio*, ningún individuo animal se beneficia de la diversa cualidad de otro animal de la misma especie y raza distinta. Los animales no son capaces de reunir las diversas propiedades de su especie;

1. MARX, *Thesen über Feuerbach* [Tesis sobre Feuerbach], *Werke* [Obras], Band [vol.] V, pág. 535.

no son capaces de aportar nada en beneficio y satisfacción *comunes* de su especie».[1] Es interesante recordar que en la misma época aproximadamente Balzac infería las mismas consecuencias de su reflexión sobre esos mismos hechos: «Una vez que hubo descrito el león, le bastaron a Buffon un par de líneas para tratar la leona; en cambio, en la sociedad la mujer no aparece siempre como la hembra del hombre». Y partiendo de ese hecho muestra las diferencias correspondientes en las diferenciadas relaciones: «La posición social está sometida a azares que la naturaleza no se permite, pues aquélla resulta de la suma de naturaleza y sociedad. La descripción de la especie social abarca pues al menos el doble de la descripción de las especies animales, con sólo que se atienda a los dos sexos. El hecho es que entre los animales tienen lugar pocos dramas; jamás se produce confusión entre ellos; los animales pueden llegar a contraponerse, y eso es todo. Es verdad que también los hombres se contraponen, pero su inteligencia mayor o menor da a su lucha una complicación muy importante... Así es, por ejemplo, manifiesto que el tendero se convierte a veces en par de Francia, y el noble se sume a veces en las últimas filas de la sociedad».[2] Así, pues, el reconocimiento de los fundamentos biológico-antropológicos de la especie en el hombre no debe oscurecer nunca la fundamentación histórico-social de sus específicas categorías.

Por otra parte, el idealismo filosófico fija el concepto de lo «universalmente humano» de un modo también inadmisiblemente suprahistórico, atribuyendo esa consagración conceptual a determinados rasgos del hombre (nacidos en cada caso de las necesidades ideológicas de una época o situación histórica y generalizados sin más) y contraponiendo rígida y mecánicamente esos rasgos a las demás particulares propiedades o estructuras, etc., de los hombres. En el arte, aludimos con esto igualmente al academicismo que al vanguardismo. Es indiferente que este metafísico y deformado papel de criterio supremo se atribuya a una versión absolutizada y vulgarizada de «la noble sencillez y serena grandeza» o a una «condition humaine» existencialista y nihilista: en los dos casos la atribución muestra, filosóficamente considerada, la misma metodología. Lo que, en cambio, Marx llama especie (o género, se-

1. MARX, *Ökonomisch-Philosophische Manuskripte* [Manuscritos económico-filosóficos del año 1844] *Werke* [Obras], Band [vol.] III, pág. 142.
2. BALZAC, *Oeuvres complètes*, Paris 1869, I, pág. 3.

gún el contexto) es sobre todo algo en constante cambio histórico-social, algo que ni está aislado, en mortal generalidad, del proceso evolutivo, ni es una abstracción que se contraponga excluyentemente a la singularidad y la particularidad; el género-especie se encuentra subjetiva y objetivamente, y siempre, en pleno proceso, no es nunca resultado autoidéntico de las interacciones entre comunidades humanas mayores y menores, más o menos naturales o altamente organizadas, sino siempre resultado cambiante de las mismas interacciones, hasta llegar a los hechos, los pensamientos y los sentimientos de cada individuo, contenidos mentales que desembocan todos en aquel resultado final modificándolo, construyéndolo. Marx ha acentuado enérgicamente esta unidad del individuo y el ser específico. Así escribe en el curso de las reflexiones que ya hemos citado en otros contextos: «La vida individual y la vida específica del hombre no son diversas, por mucho que —y necesariamente— el modo de existencia de la vida individual sea una forma más *particular* o más general de la vida de la especie, o cuanto más la vida de la especie sea una vida individual más *particular* o más *general*. El hombre confirma su real *vida social* como *consciencia de la especie*, y repite simplemente su existencia real en el pensamiento, igual que, a la inversa, el ser específico se confirma en la consciencia específica y es para sí en su generalidad, como ser pensante».[1]

Se trata en este proceso de una dialéctica de la singularidad y de su generalización en las objetivaciones de la actividad de los individuos, ante todo, pues, en el trabajo. Todo producto del trabajo nace del rendimiento de individuos, pero su esencia se fundamenta en necesidades objetivas de naturaleza material y social. Si el producto no se ha logrado de acuerdo con esas necesidades objetivas, se pierde el entero proceso de trabajo, y en sentido estricto no se puede considerar la cosa o el resultado como un producto del trabajo, aunque lo sea desde el punto de vista subjetivo. Por eso, como ya hemos indicado, la arqueología puede descifrar en los productos del trabajo de culturas desaparecidas los contenidos de éstas, sus formas, su naturaleza, su estructura, etcétera. Pues dichos productos muestran de forma objetivada lo decisivo de las necesidades sociales objetivamente presentes y del

1. MARX, *Ökonomisch-Philosophische Manuskripte* [Manuscritos económico-filosóficos del año 1844], *Werke* [Obras], *cit.*, Band [vol.] III, pág. 117.

modo de su satisfacción en cada caso óptima. Su cambio es la mejor brújula para descubrir los caminos ascendentes o descendentes, las épocas de estancamiento, etc., de esas culturas. Excepto por lo que hace a sutiles matices, pueden leerse en esos productos los parentescos y las discrepancias entre esas culturas. Todo esto nos muestra con otra perspectiva el papel del sujeto —ya conocido por nosotros— en tales procesos de trabajo; se trata de un papel objetivador, que aleja de la particularidad del sujeto mismo: las particulares capacidades, propiedades, etc., del sujeto son siempre imprescindibles para ese proceso, a veces son además de la mayor importancia y hasta pueden constituir, en circunstancias determinadas, los vehículos inmediatos del progreso, de la ulterior constitución de la especie; pero siempre y sólo en la medida en que se convierten totalmente en la objetividad decisiva de cada época, en la medida en la cual deponen en la objetivación los últimos restos de su particularidad. Y es claro que la ciencia, desarrollada a partir del trabajo, muestra ese carácter con más intenso acento aún. La función estimuladora, desencadenadora de prestaciones, que tienen las necesidades sociales, y la imperiosa necesidad de captar y representar el En-sí del ser, su estructura independiente de la consciencia, con la aproximación más fiel, se manifiesta con más rotundidad en la ciencia. Por muy necesario que sea el genio para el descubrimiento de determinadas verdades, éstas mismas no conservan ningún resto de aquél; son verdaderas precisamente en su objetivación limpia de toda objetividad, y sólo con esa condición pueden dar lugar a un progreso de la especie humana.

Contemplada con la ayuda de esas imágenes de contraste, la esencia de la subjetividad estética aparece con más clara iluminación. Como en otros complejos entitativos, también por lo que hace a la existencia como seres específicos la diferencia entre el animal y el hombre culmina en la contraposición siguiente: en el animal, la especie no tiene más que un ser objetivo, mientras que en el hombre no sólo puede penetrar más o menos claramente en la consciencia, sino que esta consciencia misma se convierte en un momento cada vez más esencial del ser objetivo de la especie. Como es natural, el carácter consciente está contenido en todas las actividades específicas del hombre consideradas hasta este momento, como componente ineliminable de ellas; pero como en todos los casos, según mostramos, la objetividad tiene que obrar expansivamente, abarcándolo todo, no puede corresponder en úl-

tima instancia a la consciencia subjetiva ninguna importancia decisiva; ella es imprescindible para la génesis de las formaciones concordes con lo específicamente humano, pero en eso y con eso se termina su papel; estas formaciones, precisamente en su objetividad, son portadoras y continuadoras de lo que llamamos especie humana. La subjetividad desempeña en cambio un papel cualitativamente distinto en la ética y la estética. La ética —resumiendo para nuestras presentes consideraciones en una unidad la ética y la moralidad— regula en efecto el lado subjetivo de la práctica humana. Y se entiende sin más que toda acción de carácter ético tiene una intención dirigida a la puesta a prueba y la evolución del género humano, independientemente de la medida en la cual esa referencialidad sea consciente en el sujeto activo de cada caso. Pues el sentimiento del deber o la conculcación del deber, la virtud o el vicio, etc., se cuentan —por las consecuencias que desencadenan— entre los sillares del edificio que es la especie para el hombre. Al dejar a su espalda de ese modo huellas positivas o negativas, aceleradoras o deceleradoras, se acercan de modo inmediato a formaciones como el derecho, el estado, etc., en las cuales las luchas internas de la humanidad fijan en cada caso una determinada etapa evolutiva, la cual, aunque en un sentido más derivativo, más mediado, pertenece siempre a aquellas objetivaciones que nos posibilitan una lectura, una interpretación de lo que fue y es la especie humana. Hay, desde luego, una diferencia relevante incluso cuando, como a menudo ocurre, se desdibujan los límites; pero no es tarea nuestra proceder aquí a una investigación detallada.

Acaso sea todavía más clara la relación entre el aspecto mental de la moral y la especie como sujeto. En el ánimo moral como tal está contenida, por una parte, una intención de generalización —rasgo esencial que Kant ha elaborado teoréticamente del modo más cargado—, y, como la tendencia a rebasar la particularidad inmediata del sujeto tiene por fuerza que mantenerse dentro del ámbito del ánimo, de la subjetividad, es claro que la intención apuntará, con mayor o menor claridad, a lo común de los ánimos humanos, a lo que en ellos es específico. Por otra parte, el momento esencial, el punto nodal de esta esfera, la decisión moral, está indisolublemente arraigada en la personalidad de los individuos humanos. Esta polaridad, nunca superable de un modo completo, de lo individual particular y de la generalidad específica en

el sujeto que obra moralmente, da de sí uno de los problemas fundamentales de la ética. No podemos atender aquí a las diversísimas soluciones que ha producido la evolución histórico-social. Sobre todo porque nos basta plenamente para nuestros presentes fines cognoscitivos con recoger el hecho de que una tal polaridad domina ampliamente con su tensión la peculiaridad de un ámbito vital tan importante como es el de la acción moral.

No se trata pues, en nuestro tema, de que la subjetividad quede superada en la objetividad, como ocurre en el trabajo o en la ciencia, sino de que la individualidad particular, aproximándose a lo específico, consuma y sufre en sí misma una generalización, pero tal que, aunque borra o neutraliza al menos parcialmente sus rasgos meramente particulares, no pierde por ello la peculiaridad real de la individualidad, sino que, por el contrario, da a ésta, a su esencia, un refuerzo, una intensificación. Esta decisiva peculiaridad estructural se manifiesta a menudo deformadamente. En el pensamiento de Kant, ello ocurre porque convierte la tensión y la contradictoriedad dialécticas sin duda existentes en una rígida contraposición metafísica entre el Yo empírico y el Yo inteligible; en el de los eticistas románticos, como el joven Schleiermacher, o en el de los existencialistas, porque retroceden ante una superación dialéctica de lo meramente particular.

El modo específico aquí aludido de generalización, esta clase especial de superación de la subjetividad, en la cual ésta —precisamente como subjetividad— se yergue a un nivel más alto, debe tenerse siempre presente si queremos comprender el lado subjetivo de la relación entre el individuo y la especie en lo estético. Hemos visto ya que la situación es en lo estético más paradójica que en el terreno de la práctica ética: ésta, por su estructura, queda centrada en lo subjetivo, pues incluso cuando el sujeto se sabe responsable de las consecuencias de su acción, este acto de la consciencia contiene claramente una reabsorción del hecho objetivo (con toda su dialéctica objetiva) en el sujeto ético. Pero esta reabsorción deja sin alterar el mundo objetivo. Aún más: la responsabilidad moral implica para el sujeto el postulado de conocer el mundo objetivo tal como es. El reproche —tan frecuente y necesario en el acto de la responsabilidad— «habría debido darme cuenta de tal o cual cosa» muestra que hasta la más extremada ética de la intención moral no puede considerarse dispensada del deber de conocer la realidad objetiva tal como ésta es. Y el que

luego la ética, por su tendencia, de acuerdo con los deberes morales, pueda aceptar o recusar la realidad social correctamente conocida por imposición de aquellos imperativos, no es cosa que altere la estructura general del comportamiento ético.

Pero el sujeto ético como tal no puede ni siquiera nacer sin la correspondiente referencia objetiva. La trasformación temporal del hombre entero que hace actual en él una subjetividad estética, despertándola del sueño de la potencialidad, no puede realizarse más que en la relación viva con la obra de arte, ya sea en su orientación a algo en devenir —caso del comportamiento creador—, ya sea como recepción de lo estéticamente conformado con anterioridad. Pero ambos actos subjetivos, en cuanto realizaciones de la subjetividad estética, aparecen como meramente derivativos: la obra de arte misma es su realización adecuada, la primera cosa nacida en este contexto. Con ello la mímesis vuelve a presentarse como el protofenómeno de la subjetividad estética. Este carácter mimético básico diferencia formaciones y actos estéticos del comportamiento moral del sujeto; en este comportamiento, el reflejo correcto de la realidad no es más que el medio de una práctica ética, mientras que en lo estético la entera práctica humana, incluida, naturalmente, la moral, se convierte en mera materia, o, a lo sumo, en uno de los elementos formales de la mímesis.

Desde este punto de vista hay que contemplar la relación de la subjetividad estética con la consciencia de la especie. Esa relación se diferencia de todas las estudiadas hasta ahora por el hecho de que no interviene inmediatamente, ni tampoco objetivamente, en el desarrollo y la ulterior conformación de la especie misma, sino única y exclusivamente en la evolución de la consciencia de la especie. Lo que en otros ámbitos no penetra en la consciencia sino episódicamente, a saber, que todo lo que constituye la humanidad —el conocimiento, la utilización, el aprovechamiento de la naturaleza, el desarrollo de las relaciones entre los hombres, la evolución superior y la humanización del hombre— es producto de los hombres mismos, se pone aquí con evidencia inmediata en el centro mismo de la atención posible. Como en todos nuestros precedentes estudios, importa más aquí la cosa misma que sus reflejos conscientes inmediatos, los cuales, como hemos visto, pueden ser falsos sin que con ello se destruyan los hechos fundamentales. La cosa misma a que nos referimos es en el caso ahora tratado la específica unidad dialéctica, esto es, la unidad de la

unidad y la diversidad, como diría Hegel, la unidad de la unidad y la diversidad de subjetividad individual y la especie. Ya por lo que hace a la vida misma protesta Marx contra una contraposición separadora del individuo y la especie: «La vida individual y la vida específica del hombre no son *diversas*, por mucho que —y necesariamente—, el modo de existencia de la vida individual sea una forma más *particular* o más *general* de la vida de la especie, o cuanto más la vida de la especie sea una vida individual más particular o más general».[1] De eso se sigue que también en la vida cotidiana esta dialéctica está dictada por el contenido concreto: el contenido de los hechos, los pensamientos, los sentimientos, etc., del hombre de cada caso en cada determinada situación histórico-social decide acerca de si estas componentes de una unidad contradictoria van a tomar direcciones convergentes o divergentes, y cuál de ellas se convertirá en momento abarcante. Hemos visto que el mero hecho de la intención moral contiene una orientación a lo específico del hombre. Lo específico de la subjetividad estética consiste en que esa intención no se realiza sólo primariamente en el sujeto, sino que, además, aparece objetivada como un «mundo». Todo lo que constituye ese mundo, todo lo que aparece en ese mundo, todo lo que está en relación directa o indirecta con él, tiene que poseer una profunda y objetiva sensualidad (que determina formal y materialmente toda objetividad), la cual, empero, está siempre y en todo caso arraigada en el hombre mismo. Es claro que el sujeto de un tal «mundo» no puede ser de ninguna manera el individuo en su particularidad inmediata. Sin duda el individuo proyecta constantemente, ya en la vida cotidiana, imágenes de tales «mundos»; piénsese en las ensoñaciones diurnas, etc. Pero esas imaginaciones, en todo hombre normal de la cotidianidad, se caracterizan como puramente subjetivas de un modo explícito, y atribuirles desde el sujeto una objetividad es ya deslizarse en lo patológico. Ernst Bloch ha analizado con el mayor cuidado esas ensoñaciones diurnas, y al distinguir precisamente entre los deseos así originados y los normales apetitos ha trazado, desde otro punto de vista, la misma divisoria que acabamos de establecer nosotros: el deseo imaginativo permanece íntegramente dentro del sujeto particular, mientras que el sujeto se orienta a una acción en la realidad objetiva, o sea,

1. Texto citado.

que la independencia de los dos actos respecto del sujeto queda puesta igualmente, con mayor o menor consciencia y de modos diversos. Escribe Bloch: «La exigencia del deseo aumenta con la representación de lo mejor, y aún más de lo perfecto, de su algo cumplidor... Donde hay representación de algo mejor, y sin duda al final de algo perfecto, tiene lugar el deseo, a veces impaciente y exigente. La mera representación se hace *imagen desiderativa,* con la etiqueta: «Así debería ser». Pero en todo esto el deseo, por ardiente que sea, se distingue con su naturaleza pasiva, pariente de la nostalgia, de la auténtica "voluntad". En el deseo no hay aún trabajo ni actividad; todo querer es en cambio un querer hacer. Puede desearse que mañana haga buen tiempo, aunque no puede hacerse absolutamente nada por ello. Los deseos pueden ser incluso irrazonables, pueden tener por objeto que el muerto X o Y siga vivo; y puede tener sentido el desear eso, mientras que es un absurdo quererlo. Por eso sigue vivo el deseo cuando la voluntad no puede ya hacer nada. El arrepentido desea no haber realizado su acción, pero no puede querer eso. Y el desanimado, el vacilante, el frecuentemente decepcionado, el débil de voluntad, todos tienen deseos, incluso intensos, que no les mueven a un querer hacer. Además, es posible desear cosas diversas a la vez, y la elección es una tortura porque sólo es posible, en cambio, querer una cosa; el que quiere, por tanto, ha elegido ya, sabe lo que prefiere, tiene ya la elección a sus espaldas».[1]

Sólo un rebasamiento de la particularidad del sujeto puede levantar las formaciones miméticas subjetivamente elaboradas a la altura de la objetividad específica de lo estético, con lo cual no se contraponen ya, como reacciones puramente subjetivas, a un mundo externo no afectado por la subjetividad, sino que se constituyen en una independiente objetividad sui generis. (En esto puede verse, también desde este punto de vista, una de las diferencias más importantes entre el artista y el diletante o el chapucero). Este rebasamiento de la particularidad subjetiva de la vida cotidiana es, por su esencia al menos, tan resuelta como en la ciencia o la moral, aunque su modo de realización no parece ser tan radical ni mucho menos. Pues mientras que el acto de desantropomorfización en el comportamiento científico, así como

1. E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* [El principio Esperanza], Berlin 1954, Band [vol.] I, págs. 58 s.

—muy frecuentemente al menos— la eficacia de los mandamientos morales, producen una clara delimitación respecto de la particularidad del sujeto, en cambio, en lo estético parecen desdibujarse completamente las fronteras, e incluso que surja en la consumación del poner estético (en la obra, en la creación y en la recepción) una subjetividad excluyente y pura. Y esto no es sólo una apariencia, pues no hay actividad humana en la cual la subjetividad, la individualidad se exprese con evidencia tan inmediata, ninguna actividad humana en la que el momento personal tenga una importancia tan constitutiva de toda objetividad, tan decisiva para toda conexión como en la esfera de lo estético. Pero precisamente por eso la transición a lo específico, la ascensión por encima de la mera particularidad del hombre en su cotidiana inmediatez es aquí tan imprescindible como en el reflejo científico de la realidad y como en la práctica moral.

El tipo particular de esta trasformación del sujeto está determinado por el carácter de la objetivación. En todas las demás esferas, en efecto, queda sin afectar la objetividad del mundo de los objetos; el hecho de ser conocido del modo más adecuado y posible y trasformado por la práctica humana no toca siquiera su objetividad, e incluso, como hemos visto, los deseos subjetivos, las ensoñaciones diurnas, etc., presuponen esa intangibilidad del mundo de los objetos. Sólo el arte, exclusivamente el arte crea —con la ayuda de la mímesis— una contrafigura objetivada del mundo real, figura que ella misma se redondea como «mundo», que posee un Para-sí en esa autoconsumación en la cual, ciertamente, se supera la subjetividad, pero de tal modo que la preservación y la elevación a un nivel más alto siguen siendo los momentos abarcantes, dominantes del fenómeno. La subjetividad así superada despierta la consciencia específica inmanente, con mayor o menor consciencia, a toda personalidad humana. Esto explica la peculiaridad de esta trasformación de la subjetividad: la subjetividad se hace más auténtica y profundamente subjetiva; la personalidad consigue un ámbito de dominio más amplio y firme que en la vida cotidiana, y al mismo tiempo rebasa ampliamente la particularidad que le es propia en ésta. El «mundo» de la obra de arte, en el cual se produce esta objetivación que así pone a prueba la subjetividad, es un reflejo de la realidad objetiva, una mímesis que considera y reproduce desde el punto de vista de ese proceso creador el mundo dado al hombre, tanto el producido y conformado

por él como el que existe con independencia respecto de la humanidad. La trasformación del sujeto, su superación de la particularidad de la vida cotidiana, es el proceso que consiste en trasformarlo de tal modo que sea capaz de convertirse en «espejo del mundo», como dice Heine a propósito de Goethe. La profundidad del recto conocimiento del mundo y de la recta vivencia del Yo coinciden aquí en una nueva inmediatez.

La trasposición de ese hecho en una terminología filosófica puede tener un sonido paradójico. Su dificultad se debe, no en último lugar, a la necesidad de utilizar categorías —y relaciones entre ellas— que, referidas a la realidad objetiva misma, tendrían por fuerza que producir, como categorías del conocimiento, una deformación idealista. Hemos hablado ya de este problema en general. En este momento se trata de la forma originaria —estética-racional— de la categoría central del moderno idealismo objetivo, del Sujeto-Objeto idéntico. Hemos hablado ya en otros libros de las consecuencias de esta categoría, deformadora del conocimiento.[1] Aquí se aprecia claramente que en estética no se trata de un Sujeto-Objeto idéntico en sentido estricto. El hecho estético mismo es en realidad muy sencillo y se encuentra documentado por innumerables datos históricos. Constantemente observamos en el curso de la evolución del arte —cada vez que nos es posible conocer la personalidad privada de los artistas— que su individualidad objetivada en las obras es idéntica con la privada y, al mismo tiempo, no idéntica con ella, y que la personalidad privada se supera del modo que hemos descrito categorialmente.

La dificultad de la captación conceptual de ese proceso es dúplice. En primer lugar, no puede haber ningún criterio concreto de esa autosuperación de la particularidad, a diferencia de lo que ocurre en el reflejo científico o en la práctica ética. (No podemos tratar aquí los problemas que se presentan en estas esferas. Pero es claro que el principio de desantropomorfización o las normas éticas, a pesar de toda la problemática de su aplicación a concretos casos singulares, poseen un claro criterio.) Pero pese a esa ausencia de criterios concretos, tampoco aquí domina la arbitrariedad. El particular sujeto del artista tiene que lanzarse a corps perdu en el proceso creador por lo que hace a la trasformación de su objetividad. El éxito de ese proceso depende —una vez pre-

1. Cfr. mi libro sobre el joven Hegel.

supuesta la capacidad— de sí y en qué medida es capaz de borrar de sí mismo lo meramente particular, de hallar y exponer en sí mismo lo específico y hacerlo además vivenciable como la esencia de su personalidad, como centro organizador de sus relaciones con el mundo, con la historia, con el momento dado del proceso evolutivo de la humanidad y con la perspectiva del movimiento de éste —y todo ello como expresión máximamente profunda del reflejo del mundo mismo—. Es claro que resulta por principio imposible hallar en las vivencias inmediatas o en las artísticas un criterio a priori capaz de decidir, con seguridad infalible, cuál es el reflejo vivido —y hecho evocador— de la realidad, cuál es la agrupación de tales vigencias, cuál es la valoración de su esencia y de sus conexiones que pertenece a la subjetividad particular y cuál la que corresponde a la consciencia específica. La lucha de los grandes artistas —jamás calmada, siempre reproducida en cada rasgo del trabajo artístico— por lo que muchas veces llaman con toda sencillez la reproducción fiel de la naturaleza, consiste, vista subjetivamente, en contemplar la realidad desde la atalaya de la especie humana. Pues, visto abstractamente, hay mucha verdad natural que no alcanza esa altura; lo eliminado, rechazado, etcétera, por el artista es a menudo, contemplado como mero reflejo de un trozo de realidad, tan verdadero como lo que queda definitivamente en las obras.

¿En qué consiste pues el principio de selección? En muchos casos —los importantes, precisamente, para nuestro problema—, consiste en que la objetividad aquí mentada, que sigue siendo inmediatamente subjetiva, o sea, la subjetividad de la consciencia de la especie, se promueve mediante esa elección, mientras que en el caso contrario lo único que se manifiesta es la subjetividad del sujeto particular («le monsieur», como decía con mordiente autoironía Flaubert). Tolstoi, que ha rondado mucho este problema, dice una vez a Gorki: «Todos somos unos horribles "inventores" Yo también. A veces, mientras escribo, una figura me da de repente lástima, y le doy en seguida un rasgo mejor, y se lo quito a otra para que su ambiente no resulte demasiado negro... No se representa la vida real tal como es, sino lo que uno piensa de la vida. ¿Y a quién le va a ser útil saber cómo veo *yo* esa torre, o el mar, o ese tártaro? ¿Qué hay en ello que sea interesante y necesario?» [1]

1. GORKI, *Erinnerungen* [Recuerdos], ed. alemana, Berlin 1928, pág. 71.

Con no menor consciencia expone Theodor Fontane esa contradicción respecto de su obra. La llama contradicción «de nuestra naturaleza» y de «nuestro gusto», y dice: «Si nuestro gusto ha de... determinar nuestra *producción*, la naturaleza, que ha discurrido por otros caminos, nos deja plantados y fracasamos. Habremos cumplido nuestra voluntad, pero dando a luz un muerto».[1] Sería fácil añadir otros ejemplo.

Probablemente es más útil contemplar esta situación también desde otro punto de vista. Entonces se aprecia la importancia decisiva de la elección del motivo, del tema, para el destino de toda la obra: ésta es la cuestión a la que tanta importancia dan Schiller y Goethe en su epistolario; los dos autores piensan que un fracaso en la elección tiene que acarrear incluso el del mayor talento y del arte más dueño de sí mismo. Aquí se manifiesta ante todo la vinculación mimética de toda subjetividad estética al objeto hecho que ya conocemos bien. Pero además, como esa vinculación sólo determina una conexión en general, tiene que presentarse otra cuestión: ¿por qué un tema o motivo influye favorablemente en la creación y otro lo hace en cambio desfavorablemente? La respuesta tiene que indicar necesariamente que el principio promotor consiste en una generalización estética, o sea, que ya la elección del tema o del motivo acerca el sujeto creador a la consciencia de la especie o le aleja de ella, le ayuda en la superación de su propia particularidad o inhibe sus esfuerzos por rebasarla. Por otra parte —aunque en íntima conexión con lo que acabamos de exponer— hay que recordar lo frecuentemente que aparece en las reflexiones de artistas importantes la observación de que la obra proyectada o empezada por ellos tiene una vida propia, independiente de su voluntad y su deseo. Cuando el artista conculca las leyes según las cuales se ha presentado la obra en curso de realización, se condena de nuevo al fracaso. Las contradicciones que surgen de ese modo son sumamente varias. Puede tratarse, por ejemplo, del alcance de la obra, o de su género. Thomas Mann

1. Citado en mi libro *Die deutschen Realisten des 19. Jahrhunderts* [Los realistas alemanes del siglo XIX], pág. 260, incluido ahora en el vol. 7 de las *Werke* [Obras], *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten* [Dos siglos de literatura alemana]. En ese trabajo se muestra además cómo se produce a veces la caída del auténtico poeta realista Fontane al nivel de una buena literatura de oficio, lo cual es, desde luego, el lado objetivo, el lado de la obra, del dilema de que estamos tratando desde el lado del sujeto.

cuenta que proyectó *La Montaña mágica* como narración breve, más o menos como *pendant* de *La muerte en Venecia*; pero, contra su intención inicial, la obra se convirtió en sus manos en una extensa novela de época. Puede también tratarse de problemas del tipo que hemos indicado con los ejemplos de Tolstoi y Fontane. Y esas contradicciones pueden llegar incluso al centro de la concepción del mundo, como ha mostrado Engels en el caso de Balzac. Con esto, precisamente, se nos presenta el problema con toda claridad: la subjetividad particular de Balzac era la de un normal e inteligente legitimista; sobre esa mera base habría sido imposible crear una «comedia humana», representar amplia y definitivamente una importante crisis de transición de la especie humana. Los mitos y teorías sobre la superior inspiración de la creación artística, que siempre se presentan desde que existe el arte, contienen —sin duda al lado de interpretaciones subjetivistas-irracionalistas que se presentan siempre en estadios tardíos— algo de la esencia de esa situación, aunque sea de modo muy deformado.

La segunda dificultad en la captación de la relación entre la consciencia individual y la específica consiste en que esta última no está dada subjetiva-inmediatamente o, a lo sumo, está dada de un modo anticipatorio y utópico. Los hombres viven inmediatamente vinculaciones sociales, como la familia, el clan, la casta, la tribu, la clase, la nación, etc., pero no viven inmediatamente, o sólo en casos muy excepcionales, la humanidad como unidad de la especie (y cuando lo hacen, es por lo común con falsa consciencia). La unidad de la especie no puede convertirse en vivencia inmediata de la cotidianidad más que en el estadio de una humanidad unificada en el socialismo. Objetivamente se encuentra sin duda desde la hominización, y se desarrolla extensiva e intensivamente con creciente intensidad. Al principio no es más que un puro En-sí, presente como identidad de estructura antropológica; con el crecimiento y el enriquecimiento de las relaciones sociales se forman unidades cada vez mayores, que los hombres se ven obligados a vivir y experimentar como fundamentos de su existencia individual física y espiritual. Con el capitalismo se constituye el mercado mundial y, sobre su base, una verdadera historia universal. Sigue tratándose de un En-sí de la especie humana, pero un En-sí de orden cualitativamente superior al inicial y meramente antropológico, porque en éste la copertenencia se vive sólo como resultado de catástrofes del «destino», mientras que en el En-sí de la especie

en el mercado mundial, la práctica humana se ve obligada, bajo pena de desastre, a ocuparse constantemente de la totalidad, ya concreta, de los hombres, y porque el número de los hombres para los cuales ese En-sí de la especie se va convirtiendo en un afirmado Para-nosotros aumenta constantemente, igual que el número de los hombres que —a escala sin duda cuantitativamente menor— se esfuerzan activamente por su plena realización.

El problema indicado subsiste para la subjetividad estética, a pesar de esa unívoca línea evolutiva. Pues es propio de la esencia del arte el no ser utópico. Para la gran mayoría de las artes, los géneros artísticos y las obras, es imposible representar la perspectiva del futuro salvo como dirección de movimiento, más o menos visible, siempre sólo indicada, del presente al que dan forma. La filosofía, la ciencia y el periodismo eran y son capaces de anticipar conceptualmente, en previsiones abstractas, una realización de sus perspectivas. El resultado puede ser formal y materialmente todo lo utópico que se quiera, y los hechos de la evolución histórica pueden mostrar tan frecuente y crasamente como pueda imaginarse la falsedad de la mayoría de los detalles: pero si el pensamiento utópico, en un amplio sentido histórico-universal, emprende precisamente la dirección del camino evolutivo de la humanidad, la anticipación utópica cobra una fuerza espiritual creciente. Así ocurre ya en el derecho natural y la ética de la Stoa, en las declaraciones de derechos humanos de las grandes revoluciones burguesas, en las profecías de los grandes utópicos, desde Moro hasta Fourier. Y así ocurre también, de un modo cualitativamente superior, con Marx, Engels y Lenin. Para la ciencia es en principio posible descubrir perspectivas verdaderas de la evolución futura. Baste con recordar la determinación de los dos períodos del socialismo en la *Crítica del programa de Gotha* por Marx. De lo dicho se desprende desde luego que el contenido de esas proposiciones no puede referirse más que a lo sumamente general; en cuanto bajan al detalle se produce, incluso en pensadores destacados que han anticipado genialmente mucho al nivel de las generalidades, una fantasía absurda y sin sentido (piénsese, por ejemplo, en Fourier).

Era inevitable que esas corrientes de pensamiento influyeran también en la teoría estética. El retraso de ésta respecto de la práctica artística se aprecia claramente en este tema, especialmente porque, como hemos visto, se ha ignorado el carácter específico

de la generalización artística y se le ha concebido según el modelo científico o filosófico. La oscuridad en la concepción de la realidad de la especie humana —oscuridad histórico-socialmente necesaria —se combina en la teoría estética con la propia oscuridad de ésta respecto de la generalización artística. Esto produce la confusa y errada categoría de lo «universalmente humano». Hemos hablado ya de la problemática esencia de esta categoría. Para la cuestión que ahora estudiamos, la idea de lo «universalmente humano» tiene en la teoría y la práctica estéticas la consecuencia de poner a la humanidad en una excluyente y metafísica contraposición con las formas concretas de las relaciones humanas, ante todo con la clase y la nación. Al rebajar esas concretas relaciones y vinculaciones de la humanidad —cuyas influencias sobre el qué y el cómo concreto de cada personalidad, de cada relación humana, de cada destino, etc., son inconmensurables —al nivel de lo secundario, de lo que mentalmente puede despreciarse, se produce inevitablemente una concepción del hombre pálida, aguada, sin sangre. Y los conflictos mismos que llenan la vida de los hombres, los hechos y sentimientos desencadenados por ellos, son componentes esenciales de cada individualidad. Si se eliminan, si se pasan por alto, si se pasan a último término, se aumenta aún la abstracción de lo «universalmente humano». No es casual que esta doctrina impere en la medida en que el arte y su teoría se alejan de la vida de su presente y se hacen académicas en el mal sentido de la palabra (para evitar equívocos hay que decir que existen también períodos de academicismo decadente de vanguardia: recuérdese el período del «¡Oh, hombre!» del expresionismo, o piénsese en la abstracción de la «condition humaine», etc.). Artísticamente, ese contenido vacío por principio tiene que llevar a un formalismo artificioso y abstracto, ya clasicista, ya surrealista, etcétera. Y el contenido desprovisto de toda concreción, de toda materia viva-verdadera, no puede dar de sí más que un cosmopolisitismo sin perfil, una solipsística imagen desesperada, etc. La orientación directa, unilateral, eliminadora de las complicaciones reales, a lo específico del hombre tiene pues que empobrecer y deformar precisamente el concepto y la imagen de la humanidad.

La corrección de esa argumentación no excluye, naturalmente, la posibilidad de levantar a forma artística también esas vivencias de la existencia de la especie humana cuyos reflejos intelectuales hemos analizado antes. Para comprenderlo estéticamente hay que

tener en cuenta que, en sí misma, una representación artística utópica-concreta contiene aún contradicciones más irresolubles que las de una anticipación conceptual del futuro. La intensificación consiste en que, aunque no es en principio imposible una captación intelectual de determinadas leyes y tendencias que apunten a lo futuro, sin embargo, ese logro no puede tener sino muy excepcionalmente relevancia para el modo del reflejo propio del arte. La mímesis estética tropieza aquí con un mundo objetivo cuyos contenidos, cuyas conexiones, relaciones, etc., están para nosotros cerrados en su concreción; esto significa para ella un obstáculo insuperable. El arte tiene, pues, un carácter mucho más resueltamente anti-utópico que la ciencia o la filosofía. Si, para argüir contra esa afirmación, se apela a los poemas «proféticos» de Schiller, Shelley o Blake, o al final de la IX sinfonía, etc., hay que observar: esas obras no expresan primariamente una realidad futura y existente como tal, sino el ansia de ella que tiene el sujeto, su previsión de lo que ha de venir, su relación subjetiva al género humano, por generalizada que sea, y no el ser objetivo de éste. Los rasgos concretos de la conformación artística tienen pues sus raíces y su objeto en el sujeto, y éste es concreto producto, concreto componente de su propio presente, de su concreto hic et nunc histórico-social.

La conformación artístico-objetivada de un comportamiento utópico no es pues, estéticamente considerada, ninguna utopía. Cierto que es un modo de representación sui generis, cuyo análisis detallado no podemos emprender ahora. Nos limitaremos a observar que sería una generalización defectuosa y precipitada el contraponer en esta cuestión las formas líricas de conformación a las formas directamente objetivadoras. Se trata más bien de una particular subespecie de lo que Schiller ha llamado «sentimental» contraponiéndolo a lo «ingenuo». Lo elegíaco, lo idílico y lo satírico son las formas de intención con cuya ayuda se da forma al hecho aquí mentado; lo cual no quiere decir que estos contenidos específicos agoten el ámbito entero de esos estados de ánimo. Pero permiten una conformación artística en la cual la realidad que aún no es, la realidad aun subjetiva del género humano, puede expresar un aspecto importante de su Ser-para-nosotros, precisamente porque la verdad última de tales representaciones —aunque no sean de carácter resueltamente lírico, sino que evoquen inmediatamente un mundo de objetos más objetivo— se encuentra

en el sujeto. La hermosa descripción del *Acis y Galatea* de Claude Lorrain por Dostoievski muestra plásticamente lo que queremos decir. La descripción dostoievskiana de los recuerdos, las ideas y los sentimientos de Versilov contiene lo siguiente que es esencial para nuestro problema: «En este cuadro la humanidad europea ha fijado el recuerdo de su cuna, y el pensar en ello llenaba también mi alma como de amor al lugar natal. Aquí estuvo una vez el paraíso terrestre de los hombres. La edad dorada es, de todas las ilusiones que ha tenido el hombre, la más verosímil, y, sin embargo, los hombres le han entregado su vida y todas sus energías, por ella han muerto profetas, por ella los han matado, sin ella no podrían los hombres vivir, no podrían morir». Poco importa aquí la cuestión de en qué medida da Dostoievski con adecuación, a través del héroe de su novela, el contenido objetivo pictórico-anímico del cuadro de Lorrain. Lo decisivo es que el cuadro haya podido llegar a ser expresión indirecta de esas vivencias, el que las conformaciones objetivas elegíacas, idílicas o satíricas puedan levantarse a portadoras de este reflejo subjetivo del destino de la especie. Swift es un ejemplo claro de las posibilidades satíricas en este sentido.

Pero con todo esto no hemos pasado de la antecámara de nuestro problema propio. Éste consiste en que la gran mayoría de las obras de arte reflejan inmediatamente las relaciones y estructuras de los hombres que influyen directamente en su destino en las sociedades existentes en cada caso. La personalidad de cada hombre conformado por el arte, el modo esencial de cada sentimiento que llega a expresión artística, está atado, con los hilos de la vida verdaderamente vivida, a ese terreno inmediato de toda existencia humana. Al recordar de nuevo el carácter no-utópico de la mímesis estética se presenta con toda razón la pregunta: ¿y dónde hay aquí campo para la conformación de los problemas del género humano? Para comprender correctamente la dialéctica que rige estas cuestiones hay que pensar en las relaciones humanas inmediatamente dadas, desde la familia hasta la clase y la nación, en su modo de manifestación por medio de y a través de las pasiones individuales de personalidades concretas. Mientras las relaciones efectivas entre los hombres forman tan profundamente cada individuo que es imposible pasarlas por alto en la consideración de ningún concreto, singular ser-así, surge en la vida misma la dialéctica que luego el arte evoca miméticamente: las consecuen-

cias, activas y eficaces en el individuo, de la formación de éste por la familia, la clase, la nación, etc., no son simplemente influencias externas, ni siquiera «capas» situadas en el marco de su personalidad, sino afectos que en lo esencial son todos de la misma naturaleza (aunque sin duda de diversa cualidad, intensidad, etcétera, según la identidad personal del individuo). En todo hombre, las pugnas suscitadas por esa constelación se convierten en luchas internas de sus propias pasiones. Esta situación nacida en la vida es reflejada fielmente por la mímesis, la cual, además, la aumenta e intensifica de acuerdo con su esencia misma, que hemos descrito ya varias veces. La importante verdad spinoziana de que lo único que en el individuo puede oponerse eficazmente a los afectos son otros afectos no suele aducirse en estética, pero a pesar de ello —o precisamente por ello— esa verdad es el axioma, generalmente silenciado, implícito, de toda conformación mimética. Pues gracias al hecho recogido en ese axioma puede expresarse clara y conmovedoramente (en sentido trágico o en sentido cómico) la participación, complicadísima en la vida, de lo interno y lo externo, de socialidad y personalidad en el destino del hombre. Como las fuerzas «externas», sociales, cobran su poder a través de las pasiones que desencadenan en los hombres individuales, pero al mismo tiempo siguen siendo capaces de expresar de un modo puro, más directo, su fuerza «externa», social, la imagen de la relación del hombre con sus vínculos sociales puede presentarse fetichizada y desfetichizada. Marx ha descrito plásticamente —a propósito de la mercancía— el fenómeno de la fetichización: «Es la determinada situación social de los hombres lo que toma aquí para ellos mismos la forma fantasmagórica de una relación entre cosas».[1] Una de las grandes prestaciones del arte —sobre la cual aún habrá que decir mucho— consiste en disolver tales fetiches, esto es, en expresar inequívocamente las relaciones sociales como relaciones entre las hombres. Sólo así puede expresarse evocadoramente de acuerdo con sus veraces proporciones la contradictoria unidad dialéctica de lo externo y lo interno, de lo social y lo personal. Hegel ha expuesto con mucho acierto esa unidad de lo interno y lo externo comentando la escena de las brujas de *Macbeth*, y ha inferido de su exposición la siguiente consecuencia: «Por último, es posible ahora dar a los poderes generales que no sólo se mani-

1. MARX, *Capital*, Band [vol.] I, *cit.*, pág. 39.

fiestan para sí mismos en su independencia sustantiva, sino que también alientan en el pecho humano y mueven el ánimo del hombre en su más profunda interioridad, el nombre de πάθος que le otorgaron los antiguos... El pathos es en este sentido una fuerza, en sí misma justificada, del ánimo, un contenido esencial de la razonabilidad y de la libre voluntad».[1] Con todo esto no se describe directamente sino aquella dialéctica en la cual la contradicción entre el individuo y las fuerzas histórico-culturales realmente presentes pueden conseguir expresión poética, junto con la unidad de esas contradicciones. Pero eso da al mismo tiempo la clave de nuestro presente problema. Objetivamente, porque al darse las fuerzas sociales reales en una recta comprensión y conformación artística, por fuerza tienen que cobrar esa misma forma también sus relaciones internas con la evolución del género humano, aunque sin duda no sean aún históricamente conscientes o reflejen falsamente en la consciencia aquellas fuerzas mismas. El modo apariencial de todo esto es, desde luego, de mucha variedad ya en la vida misma, a tenor de la fase evolutiva, la nación, la clase, etcétera, hasta el punto que seguramente lo único posible es el descubrimiento de las leyes que dominan este campo, y no su sistematización abstracta; y aún eso sólo a condición de una investigación pacientísima del detalle. Esta remisión a lo específico, aun reconociendo la aludida variabilidad, que es casi ilimitada, va implícita en el funcionamiento de toda relación social. Cada una de ellas tiene desde este punto de vista un rostro dúplice: los hechos, las cuestiones vitales, etc., se le plantean a cada hombre desde ese origen, pero esos hechos pueden orientar su intención puramente a exigencias del día, o bien pueden sin abandonar esa directa vinculación, orientarse en el sentido de los problemas de la especie; las cuestiones vitales pueden no abandonar nunca el nivel de una utilidad meramente particular, y pueden contener —consciente, falsamente consciente, del todo inconscientemente— alusiones a la suprema generalidad de la vida humana. Ya esta situación puede ser fuente de innumerables colisiones. Aparentemente, el sentido de la familia (la veneración de la madre), el amor a la ciudad paterna, son en Coriolano coherentes con su aristocratismo. Pero el despliegue de contradicciones como ésa, que a menudo están en latencia, disuelve la superficial armonía aparente de la

1. HEGEL, *Ästhetik* [Estética], *Werke* [Obras], *cit.*, I, págs. 297 s.

cotidianidad «normal» en una violenta contradictoriedad, y sólo su conexión dinámica, su trágica culminación, descubre lo que en estas relaciones de los hombres está plenamente vinculado al hic et nunc particular y lo que depende directa o indirectamente de la evolución del género humano, lo que puede convertirse en elemento permanente de la continuidad de esa evolución. Así, pues, para la existencia y la conformabilidad artísticas de contradicciones entre individuos y relaciones y situaciones sociales —y aún menos para su referencialidad a los problemas del género humano— no es en absoluto necesario que las contraposiciones dialécticas sean conscientes en los hombres que obran y sufren. También en este punto vale nuestra marxiana divisa: «No lo saben, pero lo hacen». Hemos podido ya identificar esa estructura en el ejemplo del Coriolano shakespeariano. Recordaremos también, con la misma intención, un largo paso de *La Montaña Mágica* de Thomas Mann que adujimos antes en otro contexto. Esto muestra que la intención marxista que aquí estamos practicando no es más que una conscienciación de algo constantemente practicado en la práctica de los grandes artistas. La situación de que se trata está siempre presente como fundamento práctico de la mímesis estética. En el caso de Thomas Mann recogemos las características de dichas interacciones para el caso de una época sumamente problemática; pero el sentido metodológico es, para la práctica estética, el mismo que tiene, por ejemplo, el análisis marxiano de las «ilusiones heroicas» de la *grande révolution* francesa. Un libro como *Les dieux ont soif*, de Anatole France, que sin duda se ha escrito sin influencia directa de estas consideraciones de inspiración marxiana, es un ejemplo claro de cómo en una viva composición artística pueden cobrar expresión las contradicciones también vivas (y su unidad) como complejo hecho de pasiones individuales, de su condicionamiento por la estructura histórico-social de una fase evolutiva y de su relevancia para el despliegue de lo humano específico.

No es casual que hayamos tenido que colocar siempre en lo que precede en primerísimo plano de las consideraciones las contradicciones (y su unidad). Pues la evolución histórica de lo específico no puede manifestarse ni imponerse a la percepción sino por el hecho de que lo nuevo entra en contraposición con lo viejo, con las viejas instituciones, vinculaciones, ideas, afecciones, etc., en las personalidades, relaciones, etc., de los hombres. Cierto que las colisiones así originadas pueden luego reducirse a un hic et nunc

local y temporal, y lo hacen además en la gran mayoría de los casos; pero la posibilidad de una elevación por encima de esa localización espacio-temporal, hasta lo específico, está siempre contenida latentemente en todas esas colisiones; el único problema consiste en saber hasta qué punto es capaz cada colisión de encarnar, objetiva o subjetivamente, esas instancias generales. La gran misión histórico-universal del arte tiene precisamente aquí sus raíces: el arte es capaz de levantar lo latente a actualidad, de prestar a lo que en la realidad es silente una inequívoca expresión evocadora y comprensible. El goethiano «Y cuando el hombre calla en su martirio, un dios me concedió decir lo que yo sufro» puede interpretarse resueltamente en este sentido, sin generalizar inadmisiblemente su intención.[1]

Las contradicciones de que acabamos de hablar muestran no pocas veces, ya en sus formas aparienciales inmediatas, una estructura que apunta a lo que hemos dicho. Piénsese en las radicales trasformaciones que han sufrido los postulados de las evoluciones democrático-burguesas (o sea, las «ilusiones heroicas»), o en la constante pugna entre los grandes intereses histórico-universales

1. Es muy interesante que Emil Staiger entienda como una mera «cita-falsa» esa consecuente y profunda alteración de la palabra del *Tasso* «Como sufro». He aquí cómo justifica Steiger su interpretación: «Decir lo que yo sufro» es formulación más a mano que «cómo sufro»; pero «cómo sufro» es más doloroso y, al mismo tiempo, más preso en el yo; esta traducción fiel da el modo y el grado del sufrimiento; la otra no da más que el contenido.» (EMIL STAIGER, *Die Kunst der Interpretation* [El arte de la interpretación], Zürich 1955, pág. 163.) No discutiremos aquí la jerarquía de valores subjetiva implícita en ese comentario. No hay ninguna duda que en el período dominado por el *Tasso* también Goethe concedía prioridad al «cómo»; pero hay que preguntarse cuál era la actitud del viejo Goethe ante este problema. Goethe ha escrito el poema «An Werther» [A Werther] después de la «Elegie» [Elegía], y su verso final, el apóstrofe al poeta del Werther, «Que le conceda un dios decir lo que soporta», es sin duda, con su carácter postulador, una preparación ideal —creada a posteriori— del *motto* de la «Elegie»; y como esa preparación no es una cita, sino una paráfrasis, no es sensato plantearse siquiera la posibilidad de un «fallo de la memoria», sino que hay que ver en el hecho una alteración de la concepción del mundo y, por tanto, de la misión del poeta. En el *Tasso*, el «cómo» expresa meramente el intento del protagonista de salvar subjetivamente su propia existencia de poeta, mientras que ahora, en la vejez de Goethe, se habla de la vocación (misión) general del poeta: decir la palabra liberadora en nombre de la humanidad y para la humanidad. Y el hecho de que el viejo Goethe juzgue a Tasso y Werther como pertenecientes al mismo tipo muestra su acuerdo con el crítico francés Ampère, que había llamado al *Tasso* «un *Werther* exagerado». Creemos, pues, tener pleno derecho a considerar el «que» del *motto* como última sabiduría de Goethe, no como «cita falsificada».

del proletariado y sus intereses momentáneos, transitorios, etc.; el movimiento reformista, sellado con la separación por Bernstein del «objetivo final» y el «movimiento», era y es, por ejemplo, un intento —hecho con la ayuda de una contraposición metafísica de los intereses fundamentales del proletariado y los que son pasajeros— de extirpar de la teoría y la práctica del movimiento obrero todo lo auténticamente humano, todo lo que rebasa las pequeñas reformas en el marco del capitalismo. Pero sería una superficial simplificación del problema el atribuir a cada generalización que realizan los hombres en el curso de sus luchas sociales una relación directa con lo específico de la humanidad, y negársela a todo realismo orientado a los hechos. La contraposición que hemos acentuado no es más que una alusión clara a esta constelación, pero sus efectos pueden ser extraordinariamente multívocos. Baste, por una parte, con recordar el ejemplo, ya aducido, del conflicto Antígona-Creón para ver lo propiamente humano en el aferrarse a formaciones de «orden inferior» (familia contra estado), y, por otra parte, tener presente muchas abstracciones subjetivistas y dogmáticas de Stalin y su escuela para apreciar claramente que no toda generalización de las luchas sociales es capaz de hacer blanco en lo que en esas luchas es específicamente humano.

También la generalización de inmediatos acontecimientos nacidos como contradicciones a partir de una determinada situación procede por caminos peculiares, en la medida en la cual preserva los rasgos esenciales de la situación concreta sin atenerse de modo absoluto a los detalles concretos de su ocurrencia fáctica normal. Muy instructivo es en este punto el error de Hegel en la estimación del *Macbeth*. Hegel reprocha a Shakespeare el haber descuidado completamente el derecho que tenía su personaje a la corona, la injusticia que había sufrido.[1] Shakespeare ha utilizado realmente hasta la saciedad motivos de esta clase en el ciclo de sus dramas reales, los cuales componen una representación del proceso de su última época —con *El rey Lear* entre ellas— no recogen de ese proceso de disolución que fue materia de su trabajo dramático más que lo que puede preservarse totalmente en el cuadro de lo específicamente humano; por eso en esas tragedias Shakespeare no concreta las condiciones y situaciones sino en la medida en

1. HEGEL, *Ästhetik* [Estética], *Werke* [Obras), I, pág. 267.

que le resulta absolutamente necesario para la plasticidad moral de los acontecimientos. El motivo que Hegel echa a faltar en el *Macbeth* rebajaría considerablemente ese nivel. Pero tampoco debe entenderse la elección y el modo de composición del Shakespeare de este período tardío como un esquema definitivo, como el único método justificado en la tarea de acentuar lo específicamente humano. El modo como se representa el movimiento obrero en *La madre* de Gorki, por ejemplo, o en *La piel de los conquistadores* de Andersen Nexö, muestra —sin olvidar la gran diversidad entre ambas obras— la trasposición de escenas cotidianas detalladamente descritas en especificidad, la especificidad que va implícita en las luchas de clases representadas como misión histórica de la clase obrera. Pueden bastar esos ejemplos; pues es imposible dar, ni siquiera en esbozo, las formas de dialéctica que aquí se producen. Para complementar lo dicho hasta ahora se nos permitirán dos meras observaciones. En primer lugar, la alusión generalizadora a lo específico es capaz de acertar, precisamente en su contradictoriedad y su problematicidad, su objeto propio, y aclararlo intuitivamente; baste con recordar la ya citada novela de Anatole France sobre la revolución. En segundo lugar, lo específico se mueve claramente a lo largo de una trayectoria ascendente; pero ésta no sólo presenta numerosos rodeos e involuciones, sino que en su decurso lo específico mismo es mucho más que una preservación de logros positivos. Toda negatividad significativa que haya desempeñado un papel en ese camino como obstáculo importante y duradero es también un elemento de la especificidad: lo es Tartuffe tanto como Faust, y lo son las obras satíricas de Goya y de Daumier, expresiones no menos autorizadas de lo específicamente humano que la Capilla Sixtina.

La aparición de la especificidad en las relaciones sociales de los hombres no es pues una contraposición tajante y metafísica de principios «meramente históricos» con principios «supratemporales», no es ningún abandono de sus determinaciones histórico-sociales, ningún ascenso por encima de éstas para penetrar en otra esfera «más pura» de la existencia, sino que es un momento indistinguible a priori, de esas relaciones, momento que se impone en sus contradicciones históricamente motoras como resultado final de sus luchas.

Ya eso basta para percibir claramente la diferencia y oposición entre una especificidad así entendida y la concepción de lo «uni-

versalmente humano». Por una parte, la especificidad no es nada dado de una vez para siempre, sino resultado de choques histórico-sociales, y, consiguientemente, algo siempre cambiante, en desarrollo evolutivo. Por otra parte, hay en ese proceso una continuidad, sin duda muy irregular y sometida a muchas interrupciones. Precisamente lo que se mantiene en esa continuidad constituye objetivamente, para los hombres que viven y obran en cada momento, un contenido importante de la especificidad, junto a aquellos contenidos —sin duda— con los cuales los hechos, las ideas, los sentimientos, etc., actuales contribuyen a la futura marcha del proceso. Se sigue también de una tal concepción histórico-dialéctica de la especificidad que la superación de las fases rebasadas o de las etapas dejadas atrás es de mucha diversidad: propiedades incluso centrales pueden desaparecer totalmente en el curso de la evolución, otras pueden permanecer, mantenerse a pesar de todo en la continuidad, aunque eclipsadas durante largos períodos de olvido; todo ello, evidentemente, con frecuentes trasformaciones importantes de sus contenidos y de sus formas.

Este proceso objetivo de superación (que incluye preservación) tiene empero la peculiaridad de que los presupuestos, las fundamentaciones, etc., ya históricamente desaparecidos del presente concepto de la especie se preservan en forma de pasado que sigue siendo actual. El hombre vivo y activo es —si se nos permite una variación sobre la célebre palabra de Aristóteles— un «animal histórico». Lo es en su vida individual; lo es respecto de las formaciones sociales que determinan inmediatamente sus destinos. Y como los contenidos de la especifidad se constituyen y despliegan en la evolución de ella misma, lo que acabamos de decir tiene que valer también para ellos. Como es natural, habría que añadir complementaria y precisivamente: el hombre deviene un «animal social». Pues aunque son muy primitivos los niveles en los cuales aparece la necesidad de una tal fijación histórico-consciente de lo esencial del propio pasado, y ya dan testimonio de esa necesidad ciertas ceremonias mágicas (por no hablar de los mitos), sin embargo, la tal consciencia se constituye muy lenta, irregular y contradictoriamente en el curso de la historia, aunque siempre de modo ascendente. Esta afirmación vale ya respecto del individuo. Gorki, por ejemplo, describe muy hermosamente cómo en una vieja trabajadora maltratada, acosada, el contacto con la revolución, la creciente consciencia en la consideración del presente, despierta

e ilumina al mismo tiempo un pasado sumido en el olvido, y hace de él un visible camino hacia el presente. Lo que hemos descrito como irregularidad, tropiezo, aparente pérdida —incluso— de sí en el decurso histórico aparece en el pensamiento de Hegel, en los pensamientos finales de la *Fenomenología*, precisamente como respuesta a la cuestión planteada. Llama a la historia el «Espíritu alienado al tiempo», y dice sobre las diversas fases del Espíritu: «Este devenir representa un inerte movimiento, una perezosa sucesión de espíritus, una galería de imágenes, cada una de las cuales, dotada de toda la riqueza del Espíritu, se mueve tan perezosamente precisamente porque la Mismidad tiene que penetrar y digerir toda esa riqueza de su sustancia». Pero, añade Hegel, «el *re-cuerdo** la ha conservado, y es lo interno y, de hecho, la forma superior de la sustancia. Así pues, cuando este espíritu, partiendo aparentemente sólo de sí mismo, vuelve a empezar desde el principio, empieza al mismo tiempo a un nivel superior».[1]

El «materialismo invertido» de Hegel —por usar la expresión acuñada por Engels— se muestra aquí con una claridad meridiana. Nos encontramos, efectivamente, en la culminación y consumación del idealismo absoluto: la Sustancia está a punto de convertirse en el Sujeto, está a punto de realizarse el Sujeto-Objeto idéntico. Pero si el «re-cuerdo» ha de representar, o preparar al menos, ese acto de fusión en uno, se desprende con claridad del mismo pensamiento de Hegel recién citado que el recuerdo no puede apropiarse más que la imagen especular de la Sustancia, no ésta misma; incluso entendido como «re-cuerdo», la interioridad que contiene de lo recogido de la alienación en el sujeto no es sino la consciencia de un ser que existe con independencia del proceso. Si, pues, la descripción hegeliana del fenómeno es, como descripción del proceso real objetivo, algo peor que ambigua, sin embargo, de ella resulta una acertada imagen de la efectiva situa-

* La comprensión de este concepto hegeliano (una vez traducido) exige tener presente, y hasta recargar significativamente, la etimología de «re-cuerdo»: pensar que «re» alude a repetición, y que la raíz de la voz está etimológicamente emparentada con «corazón», o sea, con la idea de interioridad. Re-cuerdo en este sentido hegeliano es pues despertar o renovación de la interioridad, nueva interiorización de algo. La expresión usada por Hegel es «Er-Innerung», que en alemán conversacional significa recuerdo, pero se escribe «Erinnerung». *(N. del T.)*

1. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes* [Fenomenología del Espíritu], *Werke* [Obras], *cit.*, II, pág. 611.

ción de hecho, como representación de lo específicamente humano tal como esta representación se expresa en el recuerdo y en la vivencia de los hombres. El «re-cuerdo» es realmente la forma de interiorización en la cual y por la cual el individuo humano —y la humanidad en él— puede apropiarse el pasado y el presente como obra propia, como el destino que le compete. El «re-cuerdo» evoca una realidad objetiva, pero tal que se encuentra penetrada de actividad humana en todas sus fibras, y en todos cuyos objetos el entendimiento humano, el sentimiento humano, han invertido lo mejor que tienen y se han enriquecido al mismo tiempo internamente en ese proceso del dar y el hacer. Cuando esa actividad del hombre en el seno del mundo de los objetos —la actividad pasada y la presente— se retrocapta en el sujeto por medio del «re-cuerdo», el idealismo absoluto se hace sin duda la ilusión de que con ello la Sustancia se puede trasformar en Sujeto, pero el hecho es que la génesis y la evolución del hombre como obra propia suya, como historia propia, se alza hasta una clara precisión plástico-evocadora. Lo que el hombre ha entregado generosamente a la realidad objetiva (y a la realidad de sí mismo y de sus semejantes) en las diversas formas de la alienación, aquello por lo cual posee él en cada momento su propia riqueza de pensamiento y sentimiento, se retrocapta ahora en el sujeto, y el mundo se vive como mundo propio del hombre, como posesión que ya nunca puede perderse. En estos dos actos inseparables nace, se difunde y se profundiza la autoconsciencia humana. Estos actos inseparables se unifican adecuadamente, con pureza consumada, sólo en el arte. Como ya hemos indicado, Hegel ha descrito frecuentemente con acierto, en muchas de sus interpretaciones de la realidad deformadas por el idealismo absoluto, algo que no pretendía, a saber, la peculiaridad específica del poner estético. (No podemos aclarar aquí la cuestión de hasta qué punto, en el curso de la evolución histórico-social de la humanidad, la objetividad de lo histórico-humano se trasforma de sustancialidad mera en subjetividad consciente, o, por mejor decir, en qué medida una tal subjetividad cobra una tendencia a la preponderancia en su interrelación con la sustancialidad objetiva de lo social. Este importante problema debe quedar aquí sólo apuntado).

La determinación de la subjetividad estética —ante todo tal como aparece en su realización adecuada, en la obra de arte, como autoconsciencia del género humano (como «re-cuerdo» del

camino recorrido en su evolución y de sus etapas)— confirma y concreta los resultados que hemos alcanzado por ahora acerca de su naturaleza esencial. El análisis detallado de la alienación como etapa necesaria para alcanzar la verdadera subjetividad estética muestra hasta qué punto son falsas las teorías que buscan el camino a lo estético en una mera profundización de la subjetividad en sí misma. Aún más resueltamente que en la ética —en la cual una tal concepción del «Conócete a ti mismo» suele ya llevar a una hipocondria estéril y autodestructora—, es un hecho fundamental de la estética que la riqueza y la profundidad de la subjetividad no pueden conseguirse más que mediante la apropiación profundizada de un mundo real de objetos. A diferencia de algunas teorías modernas como la de la «introversión», a diferencia con autores modernos, que se profesan marxistas, en discrepancia incluso con el mismo Caudwell, porque piensan que la autoconsciencia estética es un apartamiento del mundo externo,[1] la estética anterior, incluso la idealista, subraya esa conexión entre la interioridad y la relación con el mundo externo; «la originalidad», ha dicho Hegel, «es... idéntica con la verdadera objetividad».[2]

Es una experiencia muy general que la vinculación indestructible al mundo de los objetos produce una superación de la unicidad inmediata del sujeto, agudizada, en esa inmediatez, hasta lo extremo, hasta el solipsismo. El descubrimiento de esa estructura del sujeto se remonta ya al escepticismo griego, y ello, en verdad, como diversidad cualitativa de lo individual de todos los seres vivos, no sólo del hombre, sino también de los animales. De eso se infirió en otro tiempo la incognoscibilidad de la realidad objetiva.[3] Aquí nos interesan muy poco las consecuencias epistemológicas. Pues es claro que el materialismo ingenuo de la práctica cotidiana las ignora totalmente; los hombres de la cotidianidad actúan y se tratan unos a otros como si no existiera tal barrera

1. Caudwell ha escrito acerca de la lírica: «Así destruye y niega constantemente el lenguaje de la poesía la estructura de la realidad para destacar la mismidad individual» (*Illusion and Reality*, *cit.*, pág. 199). El que Caudwell reconozca en cambio en la épica y la dramaturgia un reflejo de la realidad objetiva es irrelevante en este punto. Pero vale la pena precisar brevemente una curiosa consecuencia de esa teoría: se sigue, en efecto, de los motivos fundamentales de la misma que la novela no conoce ritmo ni estilo, ni se construye con palabras, sino con escenas. *Ibid.*, pág. 200.

2. HEGEL. *Ästhetik* [Estética], *cit.*, *I*, pág. 379.

3. SEXTO EMPÍRICO, *Hipótesis pirrónicas*, Libro Primero, capítulo XIV.

a su comprensión y entendimiento recíprocos. La función generalizadora del lenguaje —que afecta también, naturalmente, a las impresiones sensibles, las percepciones, etc.— suministra aquí una plataforma suficiente para la práctica no sólo entre los hombres, sino incluso entre los animales y los hombres (caso del cazador y su perro, etc.). En el reflejo científico de la realidad, así como en las formas del trabajo que lo preparan, etc., la trasformación desantropomorfizadora cura ya de proporcionar un terreno común de entendimiento entre los hombres, cierto que ante todo por el procedimiento de rechazar a segundo término todos los modos de manifestación de la particularidad inmediata del sujeto y desarrollando un lenguaje orientado a los objetos (matemática, geometría, etc.).

Pero el absurdo epistemológico del solipsismo no basta para eliminar el hecho de que existe una tensión entre las generalizaciones de cualquier lenguaje y la cualidad específica de las vivencias inmediatas, limitadas a sujetos inmediatos, y que esa tensión puede manifestarse también en la vida cotidiana. Por ejemplo, cuando dos hombres no se entienden, o dejan de entenderse, suele manifestarse en su diálogo el hecho de que una misma palabra no tiene ya para ambos el mismo contenido vivencial. Y así ocurre que intensas tendencias que llevan una carga emocional individual pueden hacer que la latente distancia, que en la comunicación normal es prácticamente nula, se presente como un abismo entre dos seres humanos, como la imposibilidad de entenderse. Este fenómeno no debe confundirse con el otro hecho de que en diversos grupos sociales una misma palabra —por ejemplo "huelga"— puede cobrar acentuaciones emocionales contrarias, tener asociaciones no menos contrapuestas, etc. La divergencia parte aquí primariamente del sujeto, aunque determinado por la divergencia de intereses (más incluso en ésta por algo objetivo); su fuente es además lo común a los miembros del grupo, no la cualidad particular de los individuos. La arbitrariedad de la semántica consiste entre otras cosas en que, por una parte, trata como si fueran unitarios esos fenómenos heterogéneos, y, por otra, cree poder eliminar mediante una definición supuestamente objetivo-científica reales controversias sociales. No es en esas controversias sino un síntoma superficial el que a una misma palabra se atribuyan significaciones diversas, lo cual, dicho sea de paso, tampoco es verdad, pues el diferenciado contenido emocional de la

palabra "huelga" se debe precisamente a que capitalistas y trabajadores están pensando en el mismo fenómeno.

La emotividad de los hombres puede a veces generalizar el fenómeno antes citado hasta hacer de él otro fenómeno indisolublemente ligado a la estructura básica de la existencia humana. Así ocurre en el célebre verso de Schiller: «Y si *habla* el alma, entonces, ay, deja de hablar el *alma*». No es éste el lugar adecuado para discutir si y en qué medida es este fenómeno tan fundamental y universal como lo presenta Schiller. Ya por lo que hace a su época hay que decir que ni Lessing ni Goethe han visto en él nada universalmente característico de la existencia humana. En cambio, esa concepción de Schiller gana constantemente terreno en la ideología burguesa, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días. En ésta se coloca cada vez más intensamente en el centro —hímnica o elegíacamente, trágica o satíricamente— la cualidad particular de los individuos exacerbada hasta lo particularísimo, y se muestra incansablemente que no es posible comunicación alguna entre cualidades tan aisladas; si a veces se da la apariencia de esa comunicación, pronto se manifiesta su carácter ilusorio. Así se produce, en el sentido de Heráclito[1] («Los que velan tienen un mundo común, pero todo durmiente atiende sólo al propio»), un mundo de sonámbulos que niegan la vigilia como forma de existencia o la recusan, se hunden siempre en el mundo de sus solitarios sueños y no pueden, obviamente, encontrar desde ese mundo camino alguno que les lleve a los sueños de otro durmiente. Puede, pues, reconocerse perfectamente como un hecho que la cualidad específica del tipo de vivencia, tal como aparece al nivel de la inmediatez pura, no es adecuadamente comunicable, y puede reconocerse eso sin llegar por ello a un solipsismo insuperable. Y ello no sólo para la práctica de la cotidianidad, terreno en lo cual eso es indudable, sino también para el más complicado trato entre los hombres. Como es natural, esa inmediatez de lo meramente particular, como aparece anímicamente en la conexión de la entera personalidad, será fuente de muchos conflictos. Según los períodos y, sobre todo, según el aspecto clasista, cambia el peso que esto tiene en el cuadro global. Y en ese contexto se encuadran, naturalmente, las exacerba-

1. DIELS, *Die Fragmente der Vorsokratiker* [Los fragmentos de los presocráticos], Berlin ed. de 1960, Band [vol.] I, pág. 75, fragmento de Heráclito número 89.

ciones de tales colisiones en nuestra época. Pero sería evidentemente erróneo interpretar, como se ha hecho muchas veces, el verso de Schiller en ese simple sentido. Schiller conoce y acepta la vigilia y la comunidad necesariamente presente en ella. Lo que pasa es que pone —no sólo en ese verso— a una extraordinaria altura las condiciones de su posibilidad, y sólo reconoce al Espíritu como nivel adecuado de su realización. A ello se añade que para él lo que aquí llama alma es un principio dinámico, no estacionario, que lleva por tanto en sí la capacidad de devenir Espíritu. Esta negación schilleriana de la expresabilidad adecuada del alma, de la adecuada comunicación entre las almas, presupone un plano de las relaciones humano-morales infinitamente superior al ocupado por las ideologías de la soledad a que antes nos hemos referido. Ese plano suele expresarse en concepciones del mundo soberbiamente idealistas, como en Platón o los neoplatónicos, o en la gnosis, como diferencia entre los psíquicos y los pneumáticos, contexto en el cual lo cotidiano-medio es lo hylico. Y ese pensamiento conduce normalmente a una recusación de la subjetividad activa en el ámbito estético. Schiller no va tan lejos ni en la teoría ni en la práctica; aquello a lo que intenta dar forma artística como comunicación humana entre el marqués de Posa, Carlos e Isabel, entre Max Piccolomini y Tekla, se basa precisamente en que el alma es capaz de «hablar».

Hay pues aquí un problema real, para la estética ante todo. Se trata de que el modo vivencial inmediato, la cualidad perceptiva inmediata, única, etc. de la particular individualidad se intensifica en su singularidad cualitativa y al mismo tiempo, sin perturbar ni inhibir esa intensificación, se generaliza. El alma hecha estética tiene pues que poder hablar precisamente en el sentido del verso de Schiller, pero sin perder ésa su naturaleza específica que la hace parecer incapaz de comunicación. Con eso se encuentra Schiller tajantemente contrapuesto al moderno contraste alma-espíritu (Rathenau, Klages, etc.), que concibe esa incapacidad del alma de objetivarse racionalmente como fundamento de su «superioridad» sobre el espíritu. Es un hecho universalmente conocido y reconocido que ese proceso tiene lugar en la subjetividad creadora. Pero también tiene esa misma estructura la vivencia receptiva del arte. T. S. Eliot describe este hecho en su facticidad inmediata con toda corrección: «Incluso cuando dos personas de gusto aman la misma poesía, ésta presentará en sus ánimos dos modelos lige-

ramente diversos; nuestro gusto poético individual acarrea huellas indestructibles de nuestra vida individual, con todas sus experiencias agradables y dolorosas... Tal vez no haya dos lectores que se enfrenten con la poesía con las mismas exigencias».[1] Todo esto vale para la inmediatez de la recepción estética. Pero si nos quedáramos ante esa inmediatez, lo estético fijaría definitivamente el solipsismo del mundo vivencial y le aseguraría la esfera de realización adecuada y propia. Cuando a fines del siglo pasado y comienzos del nuestro Alfred Kerr y Oscar Wilde declararon que la crítica es arte pensaban realmente en la crítica como «dación de forma», como forma «artística» de comunicación de esa peculiaridad individual, de esa directa incomunicabilidad de las vivencias ante las obras de arte; de este modo han construido un segundo piso por encima de la relación —así entendida— del artista a la realidad. El subjetivismo solipsista se proclama con toda claridad: «Lo que importa no son pues las obras aquí comentadas, sino lo que se dice sobre ellas».[2] Si se aplicaran consecuentemente tales principios, se produciría necesariamente la «mala infinitud» de un proceso interminable, pues la impresión y la estimación de una tal «obra de arte crítica» tendrían que ser a su vez una análoga «conformación» subjetivamente atada a la crítica de la crítica, y así sucesivamente. Pero Kerr tiene que renegar de sus propios principios: «Un impresionista-a-secas podría suicidarse como crítico. El impresionismo no es crítica, porque existen exigencias temáticas».[3] Sólo nos interesan los problemas resultantes de esas premisas en la medida en que se refieren a la naturaleza esencial de la subjetividad artística como tal; la investigación más detallada del comportamiento crítico respecto del arte y su método no puede practicarse hasta la segunda parte de esta obra, en la cual se determinará su locación en la típica de los modos de comportamiento estéticos.

Kant es el que ha formulado el verdadero problema, la cuestión de cómo puede alcanzarse, sin eliminación radical de la subjetividad particular inmediatamente cerrada en sí misma, sino, por el contrario, con una intensificación de ella, el suelo de una determinada objetividad y de la comunidad (un rebasamiento estético del solipsismo de la pura particularidad). Kant tiene razón

1. T. S. Eliot, *The Use of Poetry*, London 1934, pág. 141.
2. Kerr, *Werke* [Obras], *cit.*, Band [vol.] I, pág. XVII.
3. *Ibid.*, pág. VIII.

cuando postula como condición de una comunicabilidad y necesidad de los juicios estéticos un «sentido común» (sensus communis). Distingue el filósofo la necesidad así surgida tanto de la comunicación del «mero sentido del gusto» —en el que no puede darse ninguna necesidad de ese tipo— cuanto de aquel sentido común que juzga «en cada caso según conceptos», aunque estos principios estén sólo «oscuramente representados»; con eso Kant caracteriza nada desacertadamente ciertas formas de manifestación de la cotidianidad.[1] Pero en la deducción de lo común, los presupuestos idealista-subjetivos de Kant le confunden la solución adecuada. Pues, en primer lugar, lo común no es posible para él más que sobre la base de un conocimiento conceptual-racional. En segundo lugar, postula un «talante de las fuerzas cognoscitivas respecto de un conocimiento en general», el cual está «determinado por el sentimiento (no según conceptos)». Al inferir reductivamente Kant de la comunicabilidad del conocimiento la del «talante», la del «sentimiento de dicho talante (ante una representación dada)», cree haber deducido el «sensus communis».[2] Pero en realidad no ha hecho más que probar la comunicabilidad del conocimiento —que nadie, por lo demás, pone en duda— de un modo sumamente problemático, a saber, procediendo de la consecuencia a la causa, pasando en cambio completamente fuera de su objetivo actual, la comunicabilidad en la esfera estética. La peculiaridad de la filosofía kantiana en este campo, el hecho de que, por una parte —con la idea de «sin concepto»— excluye de la estética toda ratio, mientras por otra ve el «protofenómeno» estético no en los originarios actos estéticos, sino en el «juicio de gusto», mucho más derivativo, imposibilita toda solución satisfactoria, aunque ya el planteamiento de la cuestión del «sensus communis» de testimonio, aquí como en otros muchos pasos de la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, de la riqueza de la genialidad premonitoria del filósofo.

Prescindiendo ya de esos motivos, Kant no puede, además, describir acertadamente aquel sentido común —y aún menos analizarlo correctamente— porque parte, de un modo idealista-subjetivo, de un análisis formal de un sujeto no sumido en el mundo de los objetos. Mas, como han mostrado las anteriores considera-

1. KANT, *Kritik der Urteilskraft* [Crítica de la facultad de juzgar], § 20.
2. *Ibid.*, § 24.

ciones, las conexiones determinantes son primariamente del carácter del contenido, y surgen de la mímesis estética del mundo de los objetos que existe con indepedencia del sujeto, mundo que, ciertamente, muestra en todos los detalles de su objetividad las huellas de la actividad del género humano, y que se refleja de un modo que pone en el centro del interés precisamente ese carácter de la realidad, de la manifestación del intercambio de la sociedad con la naturaleza.

Pero el medio de ese reflejo de la realidad está vinculado a la particularidad peculiar del sujeto, que es peculiar de un modo inmediatamente cualitativo. Este intercambio, este metabolismo, es en efecto un hecho objetivo que no siempre permite percibir de modo inmediato que sus cualidades específicas nacen de aquella fuente; sin duda esas cualidades pueden revelarse por medio del reflejo científico y de su elaboración conceptual. Pero la mímesis estética, aunque está obligada a reflejar la objetividad del modo más fiel posible, aspira a conseguir otra finalidad: aspira a hacer vivenciables conexiones como actos y sufrimientos, éxitos y derrotas, florecimientos y deformaciones de los hombres (del género humano). La duplicidad de la tarea resultante, a saber, el hacer que una constelación objetiva obre evocadoramente, subjetivamente, sin abandonar su objetividad, determina la duplicidad, aquí necesaria, del comportamiento del sujeto, ante todo del comportamiento de la subjetividad encarnada en la obra: la preservación de la inmediatez sensible y significativa de la vivencia y del hacer vivenciable, quedando siempre en la superación algo de la particularidad, de la unicidad, de la incomparabilidad del sujeto.

Esta unificación indisoluble de unicidad y generalización del sujeto se expresa en el hecho de que la consciencia aquí engendrada no es primariamente una consciencia subjetiva de un mundo de objetos independientes de ella y a ella contrapuesta, sino más bien una forma muy peculiar de la autoconsciencia. Hegel da en su *Fenomenología del Espíritu* una interesante descripción de la génesis y la esencia de esa consciencia, viéndola precisamente en el statu nascendi en el cual «ha devenido ya *para-sí*» y no ha conseguido aún su lugar en el ámbito global de la consciencia. (Como es natural, esa descripción de Hegel no tiene ninguna relación directa o querida con nuestro problema estético.) Dice también Hegel sobre la autoconsciencia: «es *para sí misma*, es *dife-*

renciación de lo diferente, o autoconsciencia. *Yo me distingo de mí y en eso es inmediato para mí que ese distinto no es distinto.* Yo, que me llamo igual, me separo de mí mismo; pero este diferente, este puesto como desigual, no es inmediatamente para mí, en el momento en que se distingue, ninguna diferencia».[1] Puesto que en toda autoconsciencia determinable como estética lo subjetivo se sumerge siempre en el mundo de los objetos como en su ambiente, ordenándolo, distribuyendo sus acentos, coloreando su objetividad con una particular cualidad, etc., expresándose así, se tiene una modificación respecto de la descripción hegeliana en el sentido de que la fluidez de la divisoria entre lo distinto del sujeto y lo indistinguible vale también para el mundo externo artísticamente conformado. El movimiento impuesto en la alienación y la retrocapción —la entrega del sujeto al mundo externo para la plena penetración de éste con su propia cualidad, la extensión del sujeto por la recepción y la elaboración de la objetividad que él refleja— constituye también aquí el fundamento de lo específico de su modo de manifestación externo.

Pese a todas las diferencias que muestra la autoconsciencia desplegada en lo estético respecto de su aparición simple y abstracta en la *Fenomenología* hegeliana, la dialéctica, por él acentuada, de lo diverso y lo no diverso sigue siendo un momento importantísimo para la aparición de la subjetividad estética como autoconsciencia de la especie humana. Al hablar del aspecto objetivo de esta conexión hemos indicado ya que las diversas «capas» de las relaciones entre los hombres (desde la familia hasta la humanidad) no están rígida y metafísicamente separadas, no constituyen separados «pisos» de la subjetividad, sino que se encuentran rodeadas de flúidas fronteras las cuales, como los mares en geografía, separan y vinculan al mismo tiempo las diversas regiones. Incluso en los puntos en los cuales pueden producirse y se producen conflictos reales (nación-humanidad, nación-clase, clase-humanidad, etc.), esos conflictos nacen objetivamente sobre un terreno común, ponen de manifiesto objetivas contradicciones internas de la evolución de la humanidad, inmanentemente dadas en las dos «capas» que en cada caso aparezcan en contraposición. Piénsese, por ejemplo, en los conflictos activos entre las

1. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes* [Fenomenología del Espíritu], *Werke* [Obras], Band [vol.] II, págs. 128 s.

guerras de propagación revolucionaria de la época de la Revolución Francesa y sus tendencias de expansión nacionalista. No sólo es incierto en muchos casos particulares el lugar en el que hay que encontrar el momento abarcante, sino que, además, las guerras por la independencia producidas por las campañas de conquista llevan ya en su germen esas contradicciones. «Todas las guerras por la independencia combatidas contra Francia», escribe Marx, «presentan el sello común de una regeneración que se combina con reacción».[1] Y basta releer, por lo que hace a Alemania, a Heine o Raabe, y a Stendhal o Nievo por lo que hace a Italia, para contemplar esa contradictoriedad en toda su amplitud y profundidad.

Es tarea de la ciencia histórica estudiar detalladamente esas contradicciones. Lo único que nos importa aquí es mostrar que la conformación artística, su subjetividad subyacente, la encarnada en ella igual que la por ella desencadenada, reproduce esta estructura de la realidad histórico-social objetiva, conservando sus verdaderas proporciones, pero con aumentada intensidad. De ello se sigue que las desdibujadas fronteras de la realidad objetiva, las transiciones entre sus contradicciones, exigen y desarrollan modos de comportamiento objetivos adecuados para asumir en sí esa estructura y reproducirla conformadora o receptivamente. Nuestra anterior formulación, que el sujeto tiene que precipitarse à corps perdu en ese mundo de la especie humana como sujeto, se confirma y concreta así. La dialéctica hegeliana de lo diferente y lo no diferente tiene aquí una especial importancia. Pues dentro del sujeto creador se decide dónde y cómo hay que trazar líneas divisorias, poner distanciaciones, síntesis unificadoras, etc., con objeto de realizar en la materia real aquellas generalizaciones concretas, sensibles y significativas, que son capaces de hacer de su objetividad —sin destruir su auténtico En-sí— una animada refiguración del hombre y de sus actos. En este sujeto creador se decide a qué nivel se realiza la unificación de la cualidad puramente subjetiva con la verdad histórico-social, y si en esa unidad no debe quedar más que un mero reflejo de la particularidad o ha de despertar en sí las más amplias formas vitales de la subjetividad (desde la familia hasta la humanidad). Y *es claro que en*

1. MARX-ENGELS, *Gesammelte Schriften (1852-1862)* [Obras completas (1852-1862)], Stuttgart 1920, Band [vol.] II, pág. 421.

la subjetividad receptiva —mutatis mutandis— tienen que desarrollarse procesos análogos, sin duda con la diferencia cualitativa de que en este caso el sujeto no se enfrenta con una realidad que hay que empezar por conformar artísticamente, sino que se encuentra sometido a efectos irradiados por una obra ya formada que orienta las vivencias. Las diferencias de nivel de la subjetividad están por tanto puestas en la obra, no es el contemplador el que las arranca a la realidad; pero es perfectamente posible que ese nivel no se alcance en sus vivencias, o bien que las vivencias introduzcan vivencial o interpretativamente en la obra algo no logrado en ella. Ya sea ese proceso de recepción adecuado a la obra, ya represente respecto de ella un movimiento hacia arriba o hacia abajo, el hecho es que ese proceso mostrará en el sujeto —también aquí mutatis mutandis— una estructura análoga.

Las oscuridades tan difundidas a propósito de esta cuestión proceden, en su mayor parte al menos, de que los análisis de los modos de comportamiento estéticos no suelen fundamentarse en su originaria naturaleza esencial estética para conceptuar a partir de ella los fenómenos secundarios, derivativos. (La segunda parte de esta obra ofrecerá una detallada tipología de esos modos de comportamiento. Aquí tenemos que limitarnos a observaciones muy generales y, por lo tanto, abstractas.) Hemos recordado, por ejemplo, que Kant ve en el juicio estético el «protofenómeno» del comportamiento estético, pese a que una consideración sin prejuicios hace por fuerza evidente que los juicios estéticos no son más que la constitución conceptual de las primitivas vivencias estéticas, o sea, que la corrección de contenido de esos juicios depende de la estructura de las vivencias, cosa a la que Kant no presta la menor atención, pues no busca más que criterios formales de validez. Como es natural, aquel paso a conceptos no es ninguna trasposición mecánica, sino que necesariamente contiene una clarificación —o, por lo menos, un intento en ese sentido— de las causas generales de la vivencia estética. Hasta más adelante, como hemos dicho, no podremos llevar a cabo un análisis de los problemas específicamente estéticos y lógicos en general que nacen de esa situación; pero la alusión era necesaria porque la dialéctica del sujeto por la que aquí nos interesamos cobra en la vivencia estética su forma realmente peculiar; por eso hay que apelar a dicha vivencia para captar el fenómeno mismo en su pureza. Diremos sólo, para completar ese punto de vista, que

esas complicadas relaciones entre lo originariamente estético y lo derivativamente estético se encuentran también en el proceso de creación; también en éste desempeñan un papel considerable rasgos que tienen mucho contacto con las formas de reflejo de la cotidianidad y de la ciencia, y que a veces son idénticos con éstas. Baste empero con esa mera alusión a la problemática.

La deformación —considerada desde el punto de vista estético— se debe en la mayoría de los casos a que conexiones que se concentran de modo originariamente estético en una unidad orgánica indisoluble, acaban por desagarrarse, y los momentos así producidos se contraponen frecuentemente unos a otros como entidades independientes. Esto ocurre la mayoría de las veces según una tendencia por la cual el sujeto particular del creador, la cualidad específico-individual de la obra, la toma clasista de partido y la reproducción clasista de la realidad, su colorido nacional y de época, su manifestación de lo específicamente humano, rasgos todos que en la obra misma constituyen, indisolublemente vinculados, una unidad —sin duda dialécticamente contradictoria—, cobran ahora una vida propia o, por lo menos, se contraponen como tendencias independientes las unas a las otras. Hagamos una observación de paso: como es natural, una investigación histórica de detalle —en esa condición— tiene metodológicamente pleno derecho a estudiar obras de arte, por ejemplo, desde el punto de vista de su fidelidad a la historia, y tales estudios pueden a veces ayudar incluso al conocimiento de problemas artísticos. Pero al trabajar así el investigador se ha salido de la esfera estética, contempla el arte desde afuera, no desde dentro, lo estético se le convierte en mero material de una consideración científica y la obra en simple documento. Mientras haya consciencia de que esos diversos aspectos se quedan en meros aspectos respecto de la unidad de la formación estética objetiva, no existe peligro alguno de que se fragmente la unitariedad del sujeto estético. La determinación del individuo por esta o aquella forma importante de las relaciones sociales entre los hombres no suprime, en efecto, la unidad de la individualidad, sino que se limita a prestarle nuevos acentos, a enriquecerla y profundizarla. Cuando, por ejemplo, un obrero cobra consciencia de clase, aparecen sin duda nuevos contenidos de consciencia en su personalidad y producen a veces en ella grandes modificaciones, enérgicas reorientaciones, etc., pero la continuidad cualitativa de la perso-

nalidad se preserva siempre en todo Saulo, por repentinamente que se haya convertido en Pablo. Lo mismo vale, naturalmente, de la alternante relación de las formas sociales entre ellas, y especialmente del modo como éstas determinan la personalidad de los hombres, su evolución, sus conflictos, etc. El arte confirma y acentúa esta verdad de la vida. Pues el arte reproduce la naturaleza y la historia desde el punto de vista de los hombres activos en ellas, y, por tanto, incluso en los puntos en los cuales la continuidad y el paso a lo discreto despliegan su contradictoriedad dialéctica hasta el salto a una nueva cualidad, tiene que preservar el momento de la continuidad y hasta tratarlo como momento abarcante.

Todo eso parece claro sin más por lo que hace a los efectos de reales relaciones histórico-sociales entre los hombres. La cuestión se complica más cuando se trata de desplegar el punto de vista propio de la humanidad, por la sencilla razón de que ese punto de vista no ha conseguido aún ninguna forma objetivada en las relaciones humanas de ninguna sociedad que haya existido hasta el presente, de tal modo que no ha podido jamás determinar de modo directo los actos y las ideas de los hombres. Pero no debe olvidarse que el desarrollo y el despliegue de lo nacido en la historia como propio del género humano, como característico suyo, no ha sido ni es primariamente resultado del pensamiento o el sentimiento humanos, sino que surgió y sigue surgiendo del juego de las fuerzas objetivas de esa evolución. Con esto no se pretende negar la importancia de aquellas ideas y aquellos sentimientos; al contrario, ellos cobran precisamente una importancia considerable por la fijación y preservación de las experiencias y los logros impuestos a los hombres por el proceso objetivo. Pero, como todas las ideas y todos los sentimientos, también éstos son reflejos de lo que efectivamente ocurre en la realidad objetiva. Hemos subrayado ya que estos momentos, en los cuales se expresa lo peculiar a la evolución del género humano, están siempre indisolublemente vinculados a la historia de las formas de comunidad (clase, nación, etc.); que su carácter específico no puede cobrar nunca existencia sino como rasgo, matiz, tendencia, etc., del movimiento de tales formas de comunidad. La inseparabilidad de esas conexiones, de contextos como son la vinculación espacial y temporal, o sea, la esencia nacional y clasista de toda manifestación de lo específicamente humano, es un hecho objetivo de la

historia. Su manifestación subjetiva, la autoconsciencia de esos procesos, tiene pues que poseer, como reflejo de ellos, una naturaleza y una estructura que les correspondan.

Es obvio que el reflejo estético tiene que acentuar aún más enérgicamente, puesto que es reflejo de una tal realidad, la existente tendencia a la inseparabilidad de los varios momentos. Pues, como ya hemos dicho varias veces, la esencia del reflejo estético se basa precisamente en que levanta la unidad sensible y significativa de lo humano y su entera y contradictoria riqueza a un efecto evocador. Esta trasformación cualitativa de la materia vital inmediatamente dada tiende a orientar las vivencias de la recepción de tal modo que la unidad humana del contenido —por contradictoria que sea— consiga expresarse, mediante una construcción formal unificadora, con una unidad intensificada. Con esto cobra un aspecto nuevo en la dialéctica la unidad hegeliana de unidad y separación de lo diverso y lo no diverso: la autoconsciencia que, respecto del entero e indistinto complejo de los modos humanos de manifestación, se distingue de sí misma como contemplación, se reconoce a sí misma en ese complejo y objetiviza su autorreflexión, se esfuerza por conseguir la más alta generalización posible, o sea, por prestar a la formación estética el efecto más intenso y duradero imaginable. La orientación del reflejo estético a lo específicamente humano no se ve por ello obligada a ser consciente. La altura objetivamente alcanzada en la obra desde este punto de vista depende de la riqueza; puede realizar ese ascenso a lo específico incluso en el horizonte de una orientación consciente-inmediata al hic et nunc del instante histórico-social dado, y puede fracasar en el intento pese al más intenso esfuerzo por captar artísticamente lo «universalmente humano». Esto significa que el fenómeno estudiado nos pone ante un caso muy radical de la unidad de forma y contenido en la obra de arte. La especificidad que se manifiesta en esa unidad es ante todo una cuestión de contenido: del número ilimitado de caracteres, rasgos, hechos, colisiones, etc., posibles (y hasta típicos) en una determinada época y en determinadas circunstancias, se eligen unos y se ordenan compositivamente de tal modo que su conjunto haga significativo lo que es digno de sobrevivir en la memoria de la humanidad y lo que los hombres pueden experimentar, en amplias lejanías temporales y locales, en circunstancias históricamente muy alteradas, con el acento emocional del nostra causa agitur. Pero

la cuestión se hace también de forma por el hecho mismo de serlo de contenido. Pues sin duda lo que da la base para un tal efecto es esa selección, esa agrupación; pero el que ese efecto se produzca actualmente y conserve su actualidad durante siglos y hasta milenios es un logro exclusivo de las específicas cualidades de la forma. Como es natural, hay que entender aquí la forma en un sentido muy amplio: las auténticas y grandes renovaciones de la forma o el nacimiento de formas nuevas que se conviertan en duradera posesión de la humanidad nacen del hecho de que lo específico de aquel importante contenido nuevo exige una radical reconstrucción de las formas preexistentes o la invención de otras nuevas, cosa que tal vez se revela del modo más llamativo en el dato de la introducción del segundo actor por Esquilo; pero también el dramatismo pictórico de Giotto, el cromatismo de Rembrandt, la armonía de Beethoven y muchos otros datos de la historia del arte dan testimonio en favor de esa afirmación.

La indisoluble unidad de generalización humana y preservación, perpetuación sensible y significativa del hic et nunc histórico social y del puramente personal no parece paradójica más que si se intenta imponer al reflejo estético de la realidad los criterios del científico. Precisamente en esta peculiaridad de lo estético se manifiesta la diferencia entre una consciencia sobre la realidad (aunque a veces esa realidad sea el yo humano) y la autoconsciencia de la humanidad (aunque esa autoconsciencia se objetive a veces en un paisaje o en una naturaleza muerta sin figuras humanas), tal como dicha autoconsciencia se pone de manifiesto en las grandes obras del arte. La autoconsciencia tiene como contenido lo duradero, lo significativo —positiva o negativamente— de la vida humana, de la evolución del género humano, y del mismo modo que ese contenido supera —preservándolo— todo lo importante para la vida, desde la personalidad particular hasta lo específicamente humano, así también su forma crea una unidad de lo personalísimo con la suprema generalización, la cual supone aquí una capacidad de evocación que rebase las limitaciones de tiempo y espacio. Y aquella unidad es la adecuada a la relación con el contenido. También la consciencia sobre la realidad objetiva tiene que fijar, naturalmente, hechos, personalidades, tiempos, condicionamientos locales, etc., en su peculiaridad concreta, pero todas estas cosas —y tanto más resueltamente cuanto más desarrollada es la consciencia— son puntos de partida, trampolines para captar

las leyes generales que las gobiernan o, por lo menos, para aproximarse a esas leyes, con objeto de poder continuar, cuando es posible, también lo singular como tal. Sólo en lo estético tiene valor sustantivo esa cualidad personal, y en dos sentidos: como cualidad personal del objeto representado y como cualidad personal del modo mismo de representación; la tal cualidad es soporte y despertar de la autoconsciencia: como memoria, como «re-cuerdo» del camino que ha recorrido y recorrerá la humanidad, de las personas y las situaciones, de las virtudes y los vicios, del mundo interno y externo de los hombres, a partir de cuyo despliegue dinámico, de cuya dialéctica contradictoriedad, el género humano se ha levantado hasta lo que es hoy y lo que será mañana. Aunque esta preservación parezca en algún caso demasiado puntual —como en el caso de un paisaje, con la iluminación particular de una hora precisa, de un instante— sin embargo, su efecto es en este sentido histórico, pues se vive como etapa de aquel camino; pero al mismo tiempo —siguiendo con el ejemplo del paisaje—, la creación rebasa lo meramente histórico, porque el instante fijado se eleva inmediatamente a la condición de posesión ineliminable de la humanidad en una continuidad en trasformación, pero cada vez más rica y más profunda.

El conocimiento de estas conexiones aclara finalmente la esencia del sujeto por el cual se realiza la retrocapción artística de la alienación artística. El proceso es y queda siempre inseparablemente vinculado a la particularidad de la subjetividad creadora, y tampoco la vivencia de la obra de arte puede romper con la particularidad del sujeto receptor. Pero al mismo tiempo se produce en ambas una elevación por encima de esa particularidad: aun conservando la signatura de su peculiaridad cualitativa, desaparece de ellas —o se reprime por lo menos hasta el último término— todo lo que en la vida misma suele trasformar esa unicidad en una cerrazón sobre sí, todo lo que es subjetivo en un peyorativo sentido social, todo lo que levanta una barrera entre el yo y el mundo, todo lo que recubre superficialmente el mundo, sin penetrar en su núcleo, con una capa del color de la cualidad particular. El camino que lleva desde eso hasta la vuelta a sí, arrancando de una inmersión tan profunda en el mundo que todo lo que éste contiene —con una objetividad intensificada— se convierte en íntima posesión de la subjetividad humana, es largo y abundante en etapas; pero es por su esencia un camino que va desde la subje-

tividad particular de la personalidad inmediatamente dada hasta la realización de la especificidad humana en el propio yo. Visto desde el sujeto, se trata pues de un proceso que realiza al mismo tiempo una purificación y una intensificación, un enriquecimiento y una profundización.

Si antes subrayábamos que el logro de una cima de lo humano en la conformación no depende de la consciencia de la intención orientada a ellos, hay que recordar ahora el sentido de consciencia tenido en cuenta. No se trata, pues, del misterioso y mixtificado Inconsciente de nuestros días. Una intención no consciente puede ir acompañada, según nuestra concepción, por la más alta consciencia, y ello no sólo respecto de los medios artísticos que debe utilizar (cosa que también reconocerían muchos defensores del «Inconsciente»), sino incluso respecto de la finalidad de contenido propuesta. La posible falta de consciencia se refiere a que ningún contemporáneo puede prever con certeza apodíctica cuáles propiedades de los hombres que viven con él —positivas o negativas— son temporales, transitorias, y cuáles serán incorporadas por el futuro al naciente «corpus» de lo específico. No puede haber en esto para la conformación artística ninguna seguridad que le preste, por ejemplo, la concepción del mundo. El marxismo es, ciertamente, capaz de prever las tendencias evolutivas más generales de la sociedad para grandes lapsos históricos, y puede también indicar perspectivas para etapas más cortas —aunque dando siempre esas perspectivas en necesaria generalidad—, pero no puede ni pretende proponerse la tarea de anticipar mentalmente todas las «astucias» (Lenin) del camino evolutivo. La conformación, lograda o fracasada, de lo específicamente humano depende empero precisamente de la comprensión o la ceguera respecto de tales momentos del camino evolutivo. La corrección científica de una previsión o de una perspectiva se confirma enfrentándola con la masa de los hechos y las tendencias reales; no pueden anular su acierto las discrepancias de detalle, por considerables que sean. La corrección artística en la tarea de dar forma a lo específico se confirma, en cambio, o fracasa por lo común en el ámbito de lo que desde el punto de vista científico suele considerarse mero detalle. Tal es el caso de las «proféticas figuras» de Balzac, el cual consiguió desarrollar y representar como realidad determinados rasgos de los hombres del Segundo Imperio, tomándolos de sus

gérmenes en la época de la monarquía burguesa.[1] Éste es también el caso de Eurípides, en la figura de Fedra, o de la Dido de Virgilio, personajes que han levantado la pasión amorosa individual a la altura de lo específicamente humano, de posesión de la autoconsciencia de la humanidad, mucho antes de que aquella pasión llegara a ser un fenómeno socialmente general.

Esto produce para el sujeto estético —para el creador en la producción y para el receptor en la recepción de la obra— aquella situación, ya varias veces indicada, en la que tiene que lanzarse à corps perdu en el mundo de estos fenómenos. Esta estructura tiene naturalmente como consecuencia el que pueden insertarse teorías irracionalistas en las aparentes lagunas de la derivabilidad conceptual; y no se refuta esas teorías, sino que más bien se las hace más tenaces, intentando argüir contra ellas mediante pensamientos pseudo-racionales. En realidad, impera en estas cuestiones una ratio claramente perceptible, pero que, en la mayoría de los casos, no puede fijarse y clararse sino a posteriori. Los límites de la predicibilidad se encuentran en la materia real misma. Esta afirmación se basa no sólo en la relación, hasta ahora analizada, de lo específico con los demás momentos constructivos del mundo histórico-social, no sólo en las específicas tareas que se presentan a la hora de elegir el contenido y dar forma artística. Se debe también —cosa a la cual hemos aludido ya antes— a la complicación del mismo camino histórico, a la irregularidad de esta evolución y, ante todo —y decisivamente para el efecto del arte—, a que todo presente contempla el pasado desde el punto de vista de las propias necesidades y perspectivas y las valora con esa misma perspectiva, especialmente por lo que hace a la autoconsciencia expresa en el arte. Tal vez baste con aludir de nuevo a las cambiantes polémicas acerca de los méritos de Homero y Virgilio. Pero el hecho de que todas esas pugnas puedan aclararse a posteriori con toda racionalidad muestra la insostenibilidad objetiva de toda interpretación irracionalista de las mismas, muestra que, aunque sin duda no puede existir axioma abstracto alguno que permita una deducción directa de los fenómenos singulares, sin embargo, todo fenómeno singular puede analizarse integralmente desde el punto de vista de sus raíces histórico-sociales, de la naturaleza de su

1. LAFARGUE, «Über Marx» [Sobre Marx] en *Karl Marx. Eine Sammlung von Erinnerungen* [Karl Marx. Una colección de recuerdos], ed. alemana, Moscú-Leningrado 1934, pág. 128.

estructura estética. Estamos pues aquí ante un caso de aquella explicación científica que Marx ha formulado del modo siguiente refiriéndose a la irregularidad de la evolución del arte en general: «La dificultad está en la formulación general de estas contradicciones. En cuanto que se especifican quedan explicadas».[1]

Hay que mantener la idea de la naturaleza esencial de lo estético como forma máximamente adecuada de manifestación de la autoconsciencia de la humanidad, si es que queremos estimar adecuadamente su peculiaridad. Al hacerlo se ha apelado hasta ahora en esta obra a su modo de manifestación originario, y hemos rechazado al mismo tiempo enérgicamente todo intento de explicar sin más estos fenómenos estéticos ya desarrollados mediante una directa aplicación de categorías del reflejo científico. De esa actitud nuestra no se sigue, como es natural, no una recusación de la explicación científica de los fenómenos estéticos —pues toda nuestra presente investigación es un intento en ese sentido— ni una rígida contraposición metafísica entre la ciencia y el arte, la consciencia y la autoconsciencia de la humanidad. La primera cuestión, como ya hemos dicho, no podrá estudiarse hasta la segunda parte de esta obra. Por lo que hace a la segunda, hemos repetido ya que la ciencia y el arte (y también el pensamiento cotidiano) reflejan la misma realidad. La peculiaridad de cada reflejo se constituye en el curso de la historia como una forma extremadamente importante de la división del trabajo en sentido general, como división del trabajo que no sólo dispone de los distintos hombres individuales y grupos de hombres en el seno de una sociedad y de acuerdo con sus necesidades, sino que, además y ante todo, produce en este caso una división del trabajo, en cada individuo humano, entre los sentidos, el entendimiento y la razón. La división del trabajo entre la ciencia y el arte es una necesidad elemental de la vida, sin la cual no se habría podido nunca producir con éxito la división social del trabajo en el sentido objetivo ni habría podido empezar a funcionar. El indiferenciado comportamiento de la cotidianidad, en el cual todo se orienta a una práctica inmediata, sería incapaz de resolver satisfactoriamente los problemas cada vez más complicados con el desarrollo de las fuerzas productivas. Hemos mostrado ya cómo, bajo la presión de tales circunstancias, tiene que disolverse la plena indiferenciación del

1. MARX, *Grundrisse...* [Esbozo...] I, *cit.*, pág. 30.

período mágico, así como el nacimiento de las tendencias capitales de una tal división del trabajo, los reflejos científico y estético de la realidad. También hemos indicado que esas formas más diferenciadas del reflejo nacen de necesidades sociales de la cotidianidad, desarrollan con la mayor pureza posible sus específicas naturalezas esenciales —para satisfacer de modo óptimo aquellas necesidades—, pero que con eso, en última instancia, no se produce ningún aislamiento respecto de la práctica de la cotidianidad. Al contrario, los resultados objetivos y subjetivos del reflejo científico y del estético afluyen constantemente a la vida cotidiana, a la práctica cotidiana, la enriquecen y profundizan sin superar, desde luego, su carácter de cotidianidad; razón por la cual el nivel de la cotidianidad, en ascenso constante, no estrangula la necesidad de ulteriores diferenciaciones del reflejo científico y el artístico, sino que la hace aumentar extensiva e intensivamente.

Partiendo de esta base se aclara plenamente la división del trabajo entre la consciencia y la autoconsciencia. La consciencia conquista para el hombre el mundo que existe en sí. Al trasformar su En-sí en un Para-nosotros, crea el ámbito de juego real y propio para la práctica conquistadora del mundo, para la trasformación de la realidad en un fértil campo de actividad de los hombres. Su necesidad social es, pues, inmediatamente obvia. Pero, con el creciente despliegue de la cultura, la toma de posesión del mundo por el hombre requiere además que éste ponga en relación consigo mismo el mundo externo que ha dominado práctica y fácticamente, que conquiste, con esa conquista, también una nueva patria. Esta necesidad es tan elemental como la que ha conducido al desarrollo independiente de las ciencias. El hecho de que los medios para la satisfacción de esta necesidad no hayan sido exclusivamente, ni lo sean aún, los del arte no puede constituir una prueba contra esa función humano-específica del arte. Pues tampoco la ciencia ha conseguido una situación de monopolio en su propio campo; «no es más que» la forma más adecuada de un determinado cumplimiento de exigencias sociales, y junto a estas exigencias, promoviéndolas y promovida por ellas, la ciencia crece finalmente hasta su propia pureza y madurez. Aunque la relación del arte a la vida sea aún más complicada que la de la ciencia con ella (y esta relación no es tampoco sencilla), el hecho es que el arte, en el curso de la evolución histórica, se conquista una análoga posición de forma culminante en el complejo vital que ella ex-

presa del modo más adecuado. Hemos podido observar una parte de esa vinculación del arte con la existencia humana, su separación e independización de sus inadecuadas formas expresivas, su vuelta a la vida en una expresión y una evocación adecuadas, en su relación con las formas primitivas de expresión de la humanidad, y ante todo en su relación con la magia. En distintos contextos —como el de la belleza natural, el de la liberación de lo estético respecto de lo religioso— volveremos a estudiar detenidamente estos problemas.

Aquí se trataba exclusivamente de recordar con alguna claridad más concreta que la posible hasta ahora el hecho de que el arte es el modo de manifestación más adecuado y alto de la autoconsciencia de la humanidad. Había que mostrar que nuestras tesis puramente estéticas acerca de la peculiaridad de este reflejo de la realidad (como la tesis de la prioridad del contenido respecto de la forma, la del carácter evocador-orientador de la forma, el de la esencialidad para la forma de serlo de un determinado contenido, etc.) no pueden cobrar su verdadero sentido más que referidas a lo específicamente humano, por el crecimiento y el paso del reflejo de la realidad a elemento autoconsciente. Todos los reproches de «engaño y mentira» hechos al arte a lo largo de una evolución de muchos milenios, hasta llegar al que niega esencialidad a la reproducción de algo que ya existe por sí mismo, cobran una justificación —muy limitada— en determinadas constelaciones históricas por el hecho, exclusivamente, de que algunos críticos (y, en ciertas circunstancias, los artistas y sus propias obras) han hecho que esa conexión se pasara por alto o cayera en el olvido. Pues el victorioso mundo propio de las obras de arte, la mundalidad de éstas, la irresistibilidad de su poder evocador, se basan precisamente en ese despliegue de lo concreta y específicamente humano. Si eso desaparece, incluso la «imitación» más auténtica de la realidad, el dominio más virtuoso de las formas, la invención más inteligente de nuevas posibilidades efectistas se quedan en «pedazos de hierro que retumban y campanillas que tintinean». La revelación artística de ese contenido es lo que hace de la mímesis un hecho básico de lo estético, un reflejo de la realidad independiente de la consciencia humana, pero un reflejo en el cual, por su principio, no se presenta más que aquello que promueve o inhibe la evolución de lo específicamente humano, un reflejo en el cual todo objeto, toda emoción no puede erguirse hasta la condición de

objeto sino en el contexto de dicha evolución. Todas las trasformaciones practicadas por el reflejo estético en el mundo apariencial inmediato pierden todo carácter formalmente arbitrario gracias a esa referencialidad; y, por otra parte, la fidelidad de ese modo de reflejo de la realidad, incluso en su modo inmediato de manifestación, se justifica sólo por el hecho de hacer blanco en esa suprema realidad del ser-hombre. Así, pues, sólo la aceptación —cargada de contradicciones— de la autoconsciencia del género humano puede fundamentar filosóficamente la peculiaridad del reflejo estético. Precisamente la contradictoriedad concentrada en ese concepto —suprema objetividad con suprema referencialidad al sujeto—, precisamente una subjetividad como criterio, la cual no existe en el mundo interno y externo objetivamente dado más que ocultamente, «inconscientemente», a veces utópicamente, junto con la creación de un mundo del arte que no tiene que presentar nada utópico: eso es, como base de lo originariamente estético, lo que compone una lisa y llana descripción de la realidad estéticamente reflejada.

8

PROBLEMAS DE LA MIMESIS. IV
EL MUNDO PROPIO DE LAS OBRAS DE ARTE

I *Continuidad y discontinuidad de la esfera estética (obra, género, arte en general).*

Al determinar el arte como autoconsciencia de la evolución de la humanidad hemos situado en el centro el momento de la continuidad. Por una parte, por el hecho de que sólo así puede evitarse la hipótesis estática e idealista de un algo «universalmente humano»: no se trata de la realización de una humanidad dada a priori (en la idea), ni tampoco del despliegue dialéctico de una tal idea al modo del sistema hegeliano, en el cual el final contiene, como consumación concreta, todo lo que al principio existía ya en forma abstracta. La continuidad aquí mentada no tiene ese carácter teleológico. Es, en estricto sentido literal, una evolución real, fácticamente ocurrida, en sus reales ascensos y descensos, con sus reales desviaciones, ramificaciones, arranques, recaídas, etc. Por otra parte, hay que tener en cuenta que se trata ante todo de la continuidad de la autoconsciencia del género humano, o sea, del aspecto subjetivo —aunque no particular-individual— de lo que fácticamente ha ocurrido. Esperamos que los anteriores análisis hayan mostrado con suficiente claridad que el momento subjetivo de la autoconsciencia, el «re-cuerdo» hegeliano, no significa ningún subjetivismo, ninguna imaginaria «independencia» idealista respecto del decurso real, ni menos la actividad creadora demiúrgica de un sujeto de misteriosa constitución. El correcto reflejo de la realidad que existe independientemente de la consciencia, la inmersión del sujeto en ella, es más bien el presupuesto imprescindible de toda autoconsciencia de esa naturaleza. La subjetividad se limita, pues, como hemos visto, al hecho de que la imagen reflejada producida se dispone a reproducir la realidad en sí, pero

orientada al hombre (a su actividad, a sus relaciones, etc.). La continuidad de la evolución de la humanidad constituye el sustrato último de todo reflejo de esa naturaleza y tiene por tanto que estar contenida en todo reflejo individual, aunque, generalmente, cada uno de ellos, considerado en sí mismo, pone como objeto el concreto hic et nunc de un momento dado.

Con esto queda dada la dialéctica normal de la continuidad y la discontinuidad (puntualidad). En toda línea real o geométricamente abstraída se encuentra esa contradicción insuperable y sumamente fecunda para el conocimiento. Y, naturalmente, también se encuentra en la consideración de la evolución objetiva de la humanidad; las formas concretas de manifestación de los dos polos de esa contradictoriedad, así como sus leyes, son los objetos cuyo descubrimiento y representación es tarea de la ciencia de la historia razón por la cual no tenemos por qué ocuparnos de ello aquí. Pero la dialéctica que se presenta en nuestro caso rebasa esa temática. Hemos aludido ya varias veces a aquella naturaleza esencial de la posición estética según la cual la forma originaria de ésta no puede ser sino la suma puntualidad del artista individual (y su recepción por el sujeto también singular que es el receptor). Todos los resúmenes, todas las condensaciones generalizadoras, ya como arte de un período, como género artístico, etcétera, llevan a concepto esa estructura originaria y sin falsear, la ponen pues en una esfera distinta que es nueva para ella; hasta la segunda parte de esta obra no podremos probar con precisión filosófica, al estudiar la tipología del comportamiento estético, que ese comportamiento no acarrea necesariamente un falseamiento o una deformación de lo auténticamente estético, aunque también eso ocurra con frecuencia. De todos modos, ya ahora podemos decir que afirmaciones como ésa contienen ni más ni menos tanta verdad cuanto contenido de la originaria estructura estética de sus objetos sean capaces de trasponer, sin lesión ni deformación, conceptualmente. Esto suena a primera vista como una perogrullada, y hasta trivial. Pues una exigencia análoga hay que dirigir al contenido veritativo de cada concepto (juicio, inferencia, etc.). Pero cuando la realidad se refleja científicamente, su formulación conceptual puede y debe rebasar generalizadoramente la estructura objetiva inmediata; al expresar adecuadamente las situaciones, relaciones, legalidades, etc., el único problema que se presenta al individuo es el de la subsumibilidad concreta y sin errores

bajo la conexión general. Éste es también el caso para las ciencias sociales, aunque sea en condiciones más complicadas.

Pero la generalización de un hecho originariamente estético no puede rebasar la singularidad de la obra dada en cada caso más que en la medida en que esa singularidad se preserve lo más intactamente posible en su superación conceptual. Esta exigencia contiene implícitamente mucho más que las generalizaciones descriptivo-morfológicas de otras ciencias de la naturaleza o de la sociedad. Hemos llamado ya la atención acerca del motivo capital de la diferencia: la auténtica obra de arte —y sólo esto puede convertirse en base de una fecunda generalización histórica o estética— satisface las leyes estéticas ampliándolas y profundizándolas al mismo tiempo; no se puede ni hablar de una simple subsumción de lo singular bajo lo universal, de un «caer» bajo tal o cual ley. La posibilidad de un regreso desde la ley al caso particular caracteriza, naturalmente, toda generalización científica. Pero el descenso efectivo hasta el caso particular es frecuentemente absurdo o superfluo, como, por ejemplo, ocurriría si, partiendo de tendencias estadísticamente expresas, alguien se dedicara al problema de saber por qué precisamente Pedro se ha casado con María. Pero los conceptos generalizados de una historia de la pintura renacentista, por ejemplo, tienen que ser capaces de concretar y promover el reconocimiento de la peculiaridad de Rafael o de Tiziano, o de cualquier particular cuadro de ellos.

Era necesario indicar esa estructura de la generalización para poner de manifiesto la esencia específica de la dialéctica, aquí dominante, de la continuidad y la puntualidad. Volviendo ahora a lo originariamente estético vemos, por una parte, que el representante del principio puntual en la obra no manifiesta sólo un «punto» más o menos abstracto de la evolución, sino un «punto» que constituye un mundo cualitativamente propio, que lleva en sí un sistema cerrado de las determinaciones decisivas, un mundo cuya vivencia concreta y profundizada, inmedata e intensiva, forma la esencia del comportamiento estético. Por otra parte, el principio de la continuidad se manifiesta en las obras y en su recepción de un modo sólo indirecto, y, generalmente, muy indirecto. Cualquiera que sea el objeto de una vivencia estética —Homero o *Moll Flanders* de Defoe, la Madonna de Castel Franco de Giorgione, un paisaje de Van Gogh, etc.—, el acento de la vivencia recae en la recepción sin resto y la asimilación de lo concretamente expresado

por esa obra concreta —y sólo en ella—, sobre el qué y el cómo de los elementos de la realidad objetiva reflejados en ella con peculiaridad irrepetible. Aparentemente, pues, el momento de la continuidad ha desaparecido totalmente de la estructura inmediata y del efecto adecuado de la obra. Pero eso es sólo una apariencia de la timidez fijada como tal. Pues el mero hecho de una tal vivencia no puede en absoluto realizarse sin el momento del nostra causa agitur. Y con eso está puesto al mismo tiempo el momento de la continuidad de la evolución de la humanidad, independientemente de que el creador o el receptor se den cuenta de ello. Esta existencia de la continuidad es a la vez más intensa y más inextirpable que la corriente continuidad de lo histórico, aunque sin duda más oculta y menos inmediatamente evidente que ésta. Es en sí posible separar metodológicamente de la evolución global un determinado fragmento histórico y considerado por sí mismo. Sin duda puede originar ese procedimiento numerosos errores, pero muchas veces es inevitable, si es que hay que investigar con exactitud determinados detalles. En cambio, en la relación originariamente estética con la realidad y en su mediación evocadora por la inmediatez de las obras de arte, esa relación a la continuidad del proceso histórico está siempre dada objetivamente, aunque sin tener que ser siempre consciente. Su paso a consciencia —si es que el fenómeno ha de seguir siendo estético— no puede saltarse el momento de la espontaneidad del nostra causa agitur; la continuidad está vinculada precisamente a la profundidad de esa asimilación inmediata. En una impresión superficial —en la que la lejanía espacial, temporal y social suele tomar el caracter de lo exótico— puede producirse una mera actitud, temáticamente correcta, de recepción aislada de noticias; en este compartimiento la continuidad no está contenida más que en sí, no para nosotros, y aún menos, naturalmente, como un para-sí. En este punto se manifiesta con especial claridad la contraposición, ya destacada, entre «consciencia sobre...» y «autoconsciencia de...»; en lo exótico nos enfrentamos con una realidad respecto de la cual, pese a todo el interés y acaso saber, con la consciencia de una alteridad insuperable, no tenemos relación humana interna, mientras que la autoconsciencia, aunque carezca de saber temático al respecto, se basa precisamente en esa relación interna. Esa relación no implica ninguna identificación, pues la diversidad del objetivo vivenciado en cuanto a contenido, estructura, etc., respecto del sujeto de la vivencia es uno

de los presupuestos de las relaciones que suscitan la autoconsciencia. Pero a pesar de ello, o tal vez por su causa, se alcanza del modo más profundo el centro de la especialidad humana, como algo que pertenece de algún modo al propio pasado o que está emparentado de algún modo con el sujeto de ese pasado. En ciertas condiciones, lo que parece meramente exótico puede convertirse en elemento de la autoconsciencia, y recíprocamente. La posibilidad de tales mutaciones dependerá ante todo de la altura artística de la elaboración, pero, desde luego, la evolución histórica objetiva y la difusión y profundización de la cultura, etc., que dependen de ella, desempeñan en eso un papel de importancia. El primer y principal punto de vista vuelve a mostrar el central lugar que ocupa en la esencia de lo estético el momento humanidad.

Pero con esto no hemos llegado sino al umbral de la dialéctica de la continuidad y la discontinuidad en la esfera estética. Pues prescindiendo de la básica constelación recién descrita, toda obra de arte, y precisamente lo que determina su decisiva peculiaridad estética, se encuentra en la continuidad del género artístico al que pertenece. Lo que antes decíamos de la ley y el modo específico de su cumplimiento en lo estético debe entenderse ante todo en el sentido de este contexto, como relación, por ejemplo, de una tragedia con las leyes de la dramaturgia, etc. Es imposible repetir con exceso que tampoco aquí la relación de una obra con su género y las leyes de éste es jamás una relación de subsumsión del caso singular bajo una universalidad esencial, o sea, que con el nacimiento de una obra que merezca estéticamente este nombre el contenido y la forma de las leyes válidas para ella experimentan al menos una modificación, cuando no una trasformación decisiva, como suele ocurrir con las creaciones artísticas que hacen época. Hay que añadir, naturalmente, que —por lo que hace a sus principios básicos más generales— los géneros están sometidos al cambio histórico, pero se mantienen en ese cambio, de tal modo que tales «revoluciones» los enriquecen y profundizan internamente como géneros. (Es un sobresaliente mérito teorético de Lessing el haber aclarado conceptualmente este punto para el caso del drama antiguo y el de Shakespeare.)

Pero, a un nivel superior, esta dialéctica de la continuidad y la puntualidad obra en todo el campo de lo estético. Los diversos géneros son mucho más independientes unos de otros que las distintas ciencias entre sí en el reflejo desantropomorfizador de la

realidad, y constituyen campos mucho más cerrados que en este otro sector. Tampoco es cuestión, ciertamente, de llevar esta diferencia a falsa rigidez metafísica. Pues, por una parte, es también un hecho indiscutible la relativa independencia de las ciencias, determinada ante todo por la relativa independencia de su sustrato material; la diferenciación de las ciencias se basa pues en la diferenciación de la realidad objetiva. Pero esta diferenciación es necesariamente relativa. Del mismo modo que las diferencias cósicas subyacen a la diferencia metodológica entre las diversas ciencias, así también las diversas interrelaciones e interacciones entre ellas establecen nuevas vinculaciones. En última instancia, ciertamente, la unidad de la naturaleza material del mundo reproduce necesariamente el ideal de una ciencia unitaria. Aunque este ideal no se haya realizado nunca, la tendencia a la unificación ha conseguido, especialmente en las ciencias exactas de la naturaleza, progresos gigantescos; campos científicos que durante siglos se consideraron independientes han ganado mucha cognoscibilidad precisamente por la conducción de fenómenos que parecían divergentes a principios unitarios. Esto no excluye la independencia —hoy ya relativa incluso conscientemente— de los diversos campos de investigación; pero con la aproximación a la unidad material de la realidad objetiva se refuerza toda integración razonable, dimanante de la esencia misma de la cosa. La tendencia parcialmente contrapuesta por muchas ciencias sociales en el siglo XIX ha probado la corrección científica de aquella otra orientación. La separación «pura» —socialmente condicionada— entre economía, sociología, historia, etc., ha sido sumamente perjudicial para todas esas disciplinas. Su copertenencia, condicionada por la unidad de su sustrato, no excluye, ciertamente, investigaciones muy especializadas, pero ningún problema esencial de esas ciencias puede resolverse sin una apelación constante y detallada a las conexiones resultantes de la materia común. El resultante sistema unitario de las ciencias —pues ésta es la forma que toma el ideal de la ciencia unitaria— muestra así saltos de separación, que no son tampoco absolutos, en los puntos en que los presenta el mismo fundamento material. (Lo orgánico y lo inorgánico, etc., siempre *con transiciones y relativizaciones.*) La articulación sistemática se sigue también de la esencia del En-sí mentalmente reproducido. La teoría de la ciencia del siglo XIX, que tendía a construir la metodología partiendo de intereses subjetivos —bajo la influencia del

idealismo subjetivo—, sobre todo en la escuela de Windelband y Rickert, no consiguió crear sino confusión. La existencia de la ciencia que suele llamarse aplicada, con su método teleológicamente condicionado, no arguye nada en contra de esta recusación de la fundamentación subjetivista del sistema de las ciencias. Pues las finalidades económicas de las ciencias tecnológicas, por ejemplo, son tan objetivas, se basan en un sustrato tan real como los conocimientos (químicos, físicos, etc.) que utilizan en esa aplicación y hasta contribuyen a desarrollar.

Teníamos que recordar todo eso, aunque fuera brevemente, para dejar en claro que la «diferenciación» del arte en diversas artes, géneros, etc., es algo cualitativamente diverso de la diferenciación real del conocimiento en las distintas ciencias particulares. Éstas, pese a toda su diferenciación, constituyen en última instancia una real unidad cognoscitiva, mientras que el arte, aunque en general es una reunión sintética de lo común de las varias artes, presenta un tipo de conexión entre las artes particulares y el arte en general que, como veremos en seguida, se diferencia cualitativamente de la relación existente entre las ciencias particulares y la ciencia unitaria o de conjunto. Por eso hemos puesto entre comillas la palabra "diferenciación", porque como queda ya dicho, es un dañino prejuicio de las estéticas idealistas el concebir el sistema de las artes como «diferenciación» de la «idea estética», de «la belleza», etc. Cada arte, hasta cada género, es en realidad un mundo propio, tiene como fundamento un principio estético originario que no se identifica con ningún principio de otro arte ni género, sino que es cualitativamente distinto de éstos en muchos respectos. Esta comprensión, opinión general y antigua entre los artistas mismos, en su práctica y en la formulación teorética de sus experiencias, llegó frecuentemente en la segunda mitad del siglo XIX a convertirse en fundamento del conocimiento estético. Hemos aducido ya las concepciones de Konrad Fiedler al respecto, muy difundidas desde entonces, según las cuales no existe el arte, sino las artes; más tarde, bajo la influencia de estas tesis, nació junto a la estética la llamada teoría general del arte. No necesitamos detenernos ahora para criticar los fundamentos metodológicos de esta ciencia. Observemos sólo que, por haber concebido la estética al viejo modo idealista, separando de ella metafísicamente aquella ciencia o teoría del arte, ésta, por falta de principios estéticos generales, adquirió forzosamente un carácter empirista-positivista, con

lo cual el campo general de la estética se dividió inevitablemente en dos partes metodológicamente heterogéneas.

Al mismo tiempo que comprobamos la existencia autónoma de las diversas artes, de los géneros, etc., tenemos que observar lo siguiente con objeto de concretar algo más la dialéctica de la continuidad en este ámbito. Es claro, ante todo, históricamente que algunas artes particulares presentan a veces una evolución tan continua —lógica, podría decirse—, con desarrollo de los propios problemas en soluciones propias, que se suscita la tentación de ver en sus internos problemas artísticos la fuerza motora de su desarrollo; tal es el caso de la pintura florentina o la veneciana de los siglos XIV-XV, o de la novela francesa o rusa del siglo XIX, etc. Pero una observación más cuidadosa permite en cambio descubrir que esos fenómenos cubren sólo etapas relativamente cortas y que —por expresarnos exageradamente, con objeto de conseguir la mayor claridad— a veces nacen de una nada artística o desembocan en ella. Esto prueba, por una parte, que también aquí domina una dialéctica de la continuidad y la discontinuidad y, por otra, que esa dialéctica misma está condicionada histórico-socialmente: la continuidad, el entrelazamiento genético-orgánico de los problemas sociales, su continua influencia —como tarea social— sobre la génesis de las diversas obras de arte, todo eso es el principio básico real de dicha dialéctica (y no podemos analizar aquí las contradicciones de naturaleza objetiva que se desprenden de la evolución social, ni las de naturaleza subjetiva que se producen en la reacción de las personalidades a esos datos objetivos). En esos casos, ese arte de desarrollo tan «lógico», tan «histórico-filosófico» —o el género en las mismas condiciones— suele ser precisamente el dominante, el representativo de su período. La base es también aquí objetiva: la evolución global basada en el desarrollo de las fuerzas productivas es el fundamento que explica por qué en un determinado período es un arte o un género el que desempeña un tal papel dominante, y por qué en otro período se trata de un arte distinto. Esta determinación histórico-social es tan intensa que puede llevar a la extinción de determinados géneros (la épica clásica) o al nacimiento de otros nuevos (la novela). La dialéctica de la continuidad y la discontinuidad tiene pues en este campo de la esfera estética una fisionomía propia, la cual, empero, no puede imponerse más que en el marco de la dialéctica general histórico-social.

Por importante que sea el hecho de la posibilidad y la realidad del nacimiento de géneros nuevos y la desaparición de otros ya arraigados, la contemplación de la totalidad del camino evolutivo del arte ofrece otro aspecto: el aspecto de una extraordinaria estabilidad de los géneros artísticos. Sin duda, como ya hemos mostrado, no ha habido una génesis unitaria de un arte unitario luego diferenciado, sino que las diversas artes y los diversos géneros artísticos nacen con recíproca independencia histórica, determinados por concretas necesidades histórico-sociales que les dan vida. Pero es un hecho no menos indiscutible que, una vez constituidos, presentan una gigantesca tenacidad, resistencia y, al mismo tiempo, capacidad evolutiva de sus principios fundamentadores. La literatura, las artes figurativas, la música, la danza, el arte del actor componen desde remotísimos tiempos el mundo que solemos resumir con la expresión arte. Y dentro de las artes los géneros tienen una asombrosa vitalidad. No ha nacido ningún nuevo género literario junto a la lírica, la épica y la dramática, ni arte plástico nuevo junto a la pintura, la escultura y la arquitectura. (El único arte realmente nuevo es el cine.) Esta afirmación no anula en modo alguno la que antes hicimos acerca del repetido nacimiento del género en cada obra importante. Al contrario. El hecho que realmente nos interesa en este momento es que el drama, por ejemplo, haya podido mantenerse como género en el ininterrumpido cambio que le lleva desde Esquilo hasta Chejov, Brecht y O'Neill. En eso puede aferrarse la vida dialéctica de la continuidad y la discontinuidad en la esfera estética. Si en todo gran cambio histórico se produjera un género completamente nuevo, o si la forma estética mostrara una estabilidad como la que tiene, a pesar de todos los nuevos descubrimientos, la geometría euclídea, no podríamos hablar de un problema de novedad cualitativa, del hecho de que determinados comportamientos respecto de la realidad, los cuales determinan la peculiaridad de las artes y de los géneros, muestran esa unidad dialéctica de estabilidad de los principios y evolutividad infinita de las determinaciones esenciales y superficiales.

El problema de la estética es en este punto dúplice. En primer lugar, habría que conceptuar y analizar la esencia de esta unidad dialéctica misma. Y ello, a su vez, según un dúplice aspecto, uno precisamente en esa duplicidad. Por una parte, como reacción necesaria a determinadas necesidades nacidas a consecuencia de la

evolución de la sociedad y de la evolución, por ella condicionada, de los hombres y de sus relaciones recíprocas y con la naturaleza, etc. Por otra parte, y según ya sabemos, como formación de categorías específicamente estéticas que, como medios óptimos de esa satisfacción de necesidades, permiten, al mismo tiempo, que el carácter específicamente estético de los diversos modos de comportamiento y de las obras producidas por la trasposición de esos comportamientos en práctica artística se convierta en cerrazón y sustantividad estéticas. Por lo que hace a la investigación de esos hechos y de sus conexiones, nuestra ciencia se encuentra aún en el comienzo del comienzo. Hay sin duda intentos sueltos, algunos muy brillantes, de comprender el carácter esencial, determinador de géneros, de tales modos de comportamiento. En este punto hay que citar ante todo la prestación de Goethe y Schiller, resumida por el primero, que consiste en ver en las figuras del rapsoda y el mimo los elementos básicos para una descripción de las actitudes imprescindibles para el nacimiento artístico de los «mundos» épico y dramático, respectivamente.[1] Aquí hay que citar también los esfuerzos del círculo de Marées (Fiedler, Hildebrand) respecto de las artes plásticas, y aportaciones a la teoría de la música, etcétera. Aparte de la estrechez que hemos criticado en Fiedler y aún criticaremos, hay que reconocer que esas investigaciones suelen limitarse a tomar como objeto la esencia estética de los modos de comportamiento relacionados con los géneros artísticos, mientras que falta en su horizonte la necesidad social, o no se presenta en él más que de un modo sumamente abstracto. La cosa no puede asombrar. Pues hasta el marxismo no se había puesto en relación el modo específico de un reflejo de la realidad con la evolución de la sociedad. Hegel, que buscaba por su parte análogas vinculaciones entre la validez y la historicidad, tenía que basar la primera en el mito del Sujeto-Objeto idéntico, y conseguir la segunda de un modo tan general que su sucesión, en la medida en que la hubo, tuvo que desembocar en el callejón sin salida de la historia del Espíritu. A ello se añadió el hecho de que en la continuación de los geniales estímulos de Marx dominó durante mucho tiempo un método que se contentaba con la deducción social (hasta «sociológica») de los fenómenos ideológicos, sin ampliar esa génesis hasta

1. Carta de Goethe a Schiller del 23-XII-1797. Texto adjunto «Über epische und dramatische Dichtung» [*De poesía épica y dramática*].

conseguir una investigación temática de su naturaleza esencial específica, etc. Con Lenin, por último, la copertenencia indisoluble y la colaboración de materialismo histórico y materialismo dialéctico se convierte en una de las cuestiones centrales del método marxista. Pero por razones cuya discusión nos apartaría demasiado de nuestro presente tema, esta unidad postulada por Lenin se olvidó luego, y otra vez se cayó en el añadido inorgánico de juicios estéticos subjetivistas y dogmáticos a vulgarizadas exposiciones «sociológicas» de la génesis.

Todo eso tiene como consecuencia necesaria que el complejo de las conexiones aquí relevantes se encuentre aún prácticamente sin estudiar. Pero el problema que en la historia de la estética suele aparecer bajo el rótulo de Sistema de las Artes no puede resolverse satisfactoriamente sino mediante ese tipo de investigación. Era y sigue siendo un problema real, un problema central de la estética, pues es un hecho que las diversas artes están interrelacionadas, se complementan unas a otras muchas veces, entran en interacción, etcétera, y porque esas correspondencias y vinculaciones no son de naturaleza casual, ni siquiera en el sentido de que fenómenos meramente históricos pueden mostrar un carácter más o menos casual en comparación con un sistema teórico como la estética. La conexión es más bien de naturaleza sistemática, con la precisión de que su principium differentiationis no puede deducirse de la «idea» estética (de la belleza), sino del sistema de necesidades, en última instancia sociales, que determinan el nacimiento y la subsistencia de las artes. Por eso las artes constituyen un sistema que no puede deducirse simplemente del ser antropológico del hombre, sino de su evolución histórico-social. Este sistema de las artes tiene pues una estructura histórico-sistemática. El nacimiento y la muerte de los géneros artísticos son histórico-sociales, lo que quiere decir que no se encuentran en contradicción con esa sistemática; la cosa es aún más clara si se tiene presente que varios géneros nacientes o en trance de desaparecer —recordemos de nuevo la novela y la épica— están íntimamente relacionados en decisivas cuestiones de principio; en el caso del ejemplo, los dos modos de comportamiento determinantes pueden reconducirse sin violencia alguna a la concepción goethiana del rapsoda.

La segunda cuestión de importancia que se presenta en este contexto es la de la unidad de lo estético. El fundamento de esta unidad es la clara y esencial convergencia de las necesidades, tan

extraordinariamente diversas en lo inmediato, que subyacen al nacimiento y la eficacia del arte. La aclaración de su peculiaridad genética, de contenido y formal, tiene pues que poner de manifiesto los principios de su unidad. Se trata ante todo de una dúplice cuestión del orden del contenido: por una parte, cada una de las reacciones artísticas diferenciadas individual o genéricamente es reacción a una misma realidad; y ésta no debe entenderse vagamente como realidad en general, sino como momento sumamente concreto de la evolución histórico-social, con inclusión del tiempo, el lugar, las circunstancias, etc. Por otra parte, cada una de esas reacciones es obra de hombres (y para hombres) formados por esa realidad, hombres cuyas cualidades de pensamiento, sensibilidad, vivencia, etc., están ligadas por innumerables hilos a esa realidad, proceden de ella y en ella desembocan. Con esto no se pretende negar ni desdibujar las existentes, extraordinarias diferencias, que a veces son abiertas contraposiciones. Nadie negará que un rico aristócrata de la provincia y un sansculotte de los suburbios de París han tenido vivencias diversas de la gran Revolución Francesa y han tenido que pensar diversamente sobre ella. A pesar de ello, los reflejos de esos acontecimientos en ambos individuos mostrarán, de varios modos, algunos rasgos comunes, los cuales —sin romper por ello con la diversidad individual y clasista— se deben a que la unidad y la totalidad dialécticas de una misma sociedad han obrado poderosamente en ese sentido sobre su psicología en el mismo momento histórico. Esto se refiere a todas las manifestaciones de la vida social y privada, o sea, también a aquellas necesidades que en una sociedad dada y en un tiempo dado determinan el nacimiento de la nueva producción artística, la clase, la predominancia, la subordinación, etc., de los diversos géneros artísticos, y determinan en cada caso la elección que lleva a actualidad y eficacia obras o tendencias temporal o localmente alejadas, etc. El hecho de que en una misma sociedad el arte de las diversas clases presente rasgos muy distintos no refuta la afirmación recién hecha. Pues la unidad de la sociedad, asentada en su base económica contradictoriamente unitaria, se impone también a través de esta contradictoriedad, aun prescindiendo del hecho de que las clases no pueden estar separadas unas de otras tan herméticamente como para excluir interacciones de las clases más diversas entre ellas. Ya el mero hecho de la dura lucha exige la presencia de territorios comunes, de un «lenguaje» común, porque la victoria de una clase, el

sometimiento de otra, no puede prescindir de los medios ideológicos de influenciación. Esto no se refiere sólo a la literatura, sino que puede apreciarse exactamente igual en la eficacia de la arquitectura o de la música.

Con eso no se indica, sin duda, más que algo común en general a los fundamentos de las diversas artes. Y si se piensa que todas ellas —aunque de diversos modos— son reflejos de la misma realidad objetiva, reacciones desencadenadas por la acción de ésta sobre los hombres, y si se comprende que las diversas artes fijan esas reacciones y les dan forma con la finalidad de ejercer sobre los mismos hombres diversas clases de efectos evocadores, su comunidad se presenta por de pronto como una abstracción evidente, pero sumamente tenue. Ese carácter abstracto es, desde luego, un hecho ineliminable. En comparación con la rica, inabarcable plenitud de contenido y forma con la cual se revela lo estético en la concreta obra de arte, ya el género, y aún más el arte, aparecen en general como una magra generalización. Pero no debe olvidarse que la universalidad aquí manifiesta en cada caso no es una simple fijación conceptual de rasgos, propiedades, conexiones, etc., comunes, o sea, que no es un abandono de la esfera estética para pasar a la abstracción lógico-científica. Lo que unifica determinadas obras en un determinado género es algo de carácter estético. O sea: la generalización no consiste en trasponer simplemente al plano conceptual un contenido estético —esto ocurre en toda generalización, y ninguna puede ser correcta si no conserva los rasgos, etc., realmente comunes a los fenómenos—, sino que la generalización misma parte de lo estético, está contenida inmanentemente en la estructura de la obra misma, así como en el comportamiento estético respecto de ella; su forma lógico-conceptual no rebasa la mera protección contra contradicciones adialécticas; pero su contenido veritativo es de fundamentación puramente estética.

Ese hecho, que a primera vista parece paradójico, puede interpretarse por de pronto negativamente. La estética academicista trataba su materia según el modelo de una ciencia natural descriptiva; se limitaba a catalogar las propiedades comunes, a lo Linné, por así decirlo. Como consecuencia de ello, su resultado ignora todas las cuestiones estéticas decisivas del género: importantes prestaciones artísticas caen fuera del marco que ella impone, mientras que, en cambio, pseudocreaciones triviales cumplen todas las exigencias enumeradas en el catálogo de las notas del género. Des-

de un punto de vista positivo el hecho puede en cambio entenderse así: toda subjetividad estética, toda subjetividad estéticamente consciente, puesta por encima de la espontaneidad de la mera impresión, de la mera pasiva afección evocadora, vive en la recepción de la obra de arte individual, al mismo tiempo que la individualidad de ésta, su pertenencia a un género determinado; esa subjetividad percibe no sólo el cuadro individual, sino también su concreta naturaleza de cuadro, su esencia como pintura, su pertenencia a la pintura; y lo mismo ocurre con la literatura, la música, etcétera. Hemos llamado estética a esa consciencia porque se basa en una generalización sensible, no en un abstraer conceptual; no significa distanciación alguna respecto de la vivencia de la obra individual dada (o sea, no significa la contemplación de la obra como ejemplar de una especie). Esa consciencia no rebasa la impresión espontánea evocadora sino en la medida en que en esta impresión la fuerza evocadora de la conformación artística se limita a hacer vivenciable el contenido artístico como tal, mientras que aquí la estructura estética, la eficacia estética de la conformación misma se convierte en momento importante de la vivencia artísticamente evocada. Por eso la consciencia estética no se aleja de la obra individual, sino que se acerca a ella, por el contrario, aún más intensamente que la vivencia puramente espontánea, pues inserta orgánicamente en la vivencia estética la estructura objetiva de la obra, la dinámica dialéctica que impera en ella. Por eso la consciencia estética se funda en el ser mismo de la obra. Es tan originariamente estética como la vivencia misma, pero es además una aproximación mayor al complejo objetivo contenido-forma que representa en sí la obra.

Análoga, aunque tal vez algo más complicada, es la relación de las obras y los géneros al arte en general. También en esto hay que partir de que los géneros están tan lejos de ser ejemplares o subespecies de la especie arte como lo están las obras individuales de serlo del género; con cada género en su particularidad y precisamente en ésta, en vinculación orgánica indisoluble, está puesto el arte en general, igual —y éste es el punto de vista aquí decisivo— que lo está con el ponerse cualquier obra de arte individual. Se trata de una relación de inherencia, no de subsumción. La inherencia es una categoría escasamente estudiada por la lógica moderna. No es, desde luego, tarea nuestra en esta obra intentar rellenar de algún modo esa laguna. Nos contentaremos con una breve

remisión a la lógica de Hegel, en la cual están al menos aludidas estas cuestiones tan importantes para nosotros. Es llamativo que esta categoría se presente siempre en el pensamiento de Hegel al comienzo de los análisis que tienen por objeto las formas del juicio y la inferencia. En la *Propedéutica filosófica* las dos secciones correspondientes empiezan con el estudio de lo cualitativo como juicios o inferencias de inherencia. Dice Hegel sobre el predicado: «La universalidad, el predicado, no significa aquí más que una universalidad inmediata (o sensible) y la mera comunidad con otros».[1] Y la segunda sección termina consecuentemente con la «superación de lo cualitativo», con el paso a las «inferencias de la cantidad, o reflexión».[2] En la gran Lógica la inherencia pierde su relevancia para la inferencia, pues caracteriza el «juicio de existencia» en el cual toma «el predicado la forma de algo dependiente que tiene su fundamento en el sujeto».[3] La inferencia de existencia, como preludio de la investigación de la inferencia en general, se basa en cambio ya en la doble subsumción de lo singular bajo lo universal y de lo universal bajo lo singular.[4] Y en lo que sigue se llega incluso a reprochar a Aristóteles el haberse «atenido más a la mera relación de *inherencia*».[5] No es cosa de este lugar el estudiar atentamente hasta qué punto es justo ese reproche. Recordaremos, al menos, que Prantl declara que Aristóteles distingue entre la «diferencia constitutiva de especie» y la «mera inherencia».[6]

Esa discusión, impropia de este contexto, alude al problema del género, la especie y el individuo, problema importante para nosotros y que, como hemos visto, tiene una cierta y hasta amplia analogía estructural con el problema del arte, el género artístico y la obra. No sólo hemos podido establecer, en las anteriores observaciones, que en el comportamiento originariamente estético (y en su fundamento objetivo, la obra de arte) actúa una relación de inherencia; ya la reflexión sobre la fundamentación de la obra y su efecto en lo específicamente humano había indicado una tal

1. HEGEL, *Philosphische Propädeutik* [Propedéutica filosófica], Begriffslehre [Doctrina del concepto], § 15.
2. *Ibid.*, §§ 42-43.
3. HEGEL, *Wissenschaft der Logik* [La ciencia de la lógica], *Werke* [Obras], Band [vol.] V, pág. 74.
4. *Ibid.*, pág. 118.
5. *Ibid.*, pág. 120.
6. PRANTL, *Geschichte der Logik* [Historia de la lógica en Occidente], *cit.*, Band [vol.] I, págs. 233, 263.

estructura relacional por lo que hace a la existencia del hombre como individuo, como miembro de un grupo social, como partícipe de la evolución del género humano. Así, pues, lo expresado por la categoría lógica de la inherencia es el reflejo de un hecho del ser, hecho que se presenta constantemente, a diversos niveles y de diversos modos, en la naturaleza y en la sociedad. La justificación de la actitud de Hegel respecto de este complejo problemático se basa en el necesario objetivismo de todo reflejo desantropomorfizador de la realidad. Consideradas desde este punto de vista, las relaciones que se concretan en la categoría de la inherencia, aunque como hechos, como relaciones indiscribiblemente presentes, pertenecen a la realidad, lo hacen a título de meros modos inmediatos de manifestación de ésta. La ciencia tiene que proceder concreta y realmente, y la lógica tiene que seguir avanzando en el descubrimiento de las más generales conexiones formales, si es que quieren aproximarse intelectualmente a la dialéctica objetiva de la realidad. La superación de la inherencia en el pensamiento de Hegel, su rebasamiento por el filósofo, tiende a complementar o sustituir esa primera determinación inmediata y, por tanto, lógicamente primitiva, por otras más complicadas que expresen mejor el movimiento, el cambio, el desarrollo. Por eso se introducen en la *Enciclopedia,* al tratar de la vida, y para comprender lo genérico, categorías cada vez más concretas, más altas en el sentido de la universalidad, más históricas,[1] junto a las cuales la inherencia tiene que presentarse por fuerza como una pobre abstracción inmediata practicada sobre los comienzos, aunque no se niegue nunca que ella es también una de las muchas determinaciones del problema. (Seguramente no será necesario recordar que las concretas categorías de la ciencia actual rebasan enormemente las posibilidades de concreción de Hegel; pero eso no altera en nada el aspecto metodológico correcto de esta cuestión.)

Es claro que una categoría que refleja relaciones reales de la realidad objetiva puede y tiene que presentarse también en el reflejo estético. La peculiaridad de lo estético se manifiesta en casos así en la circunstancia de que la situación de la categoría en la totalidad del reflejo y su función en la dinámica de éste quedan sometidas a una alteración que no debe, empero, falsear nada del carácter básico de la categoría de que se trate. Hemos indicado

1. HEGEL, *Enzylopädie,* § 370.

ya esto —y lo estudiaremos aún con más detalle— a propósito de la aplicación de la analogía; lo hemos discutido también con detalle a propósito de la categoría de la particularidad, y en el curso de las próximas consideraciones hablaremos de una alteración funcional de este tipo también en otras categorías. El problema de la inherencia no contiene, pues, nada que sea en principio nuevo para nuestras consideraciones. Cierto que una vez dicho eso hay que añadir en seguida, como introducción de nueva problemática, que no hay ni puede haber ningún esquema de trasposición entre las categorías de la lógica y las de la estética. Por lo demás, no se trata siquiera de que una categoría lógica se trasponga en estética, sino única y exclusivamente de que, a consecuencia de la identidad de la realidad objetiva que la ciencia y el arte reflejan cada uno a su modo, los mismos hechos, las mismas formas objetivas, las mismas determinaciones, etc., cobran en cada campo una función adecuada, de acuerdo con el método específico de aproximación a la realidad que tiene cada uno de ellos. El estudio de la analogía y la diversidad en el funcionamiento de las diversas categorías particulares tiene pues que realizarse separadamente para cada una de ellas. Sólo una vez realizada esa tarea para todas las categorías, sólo cuando, de ese modo, se hayan iluminado las nuevas conexiones entre las nuevas funciones y las entidades relativamente alteradas por ese cambio, sólo cuando esas conexiones den de sí un sistema, sólo en ese caso podrá decirse que se ha cumplido plenamente la peculiaridad del reflejo estético. Como dijimos al principio, estas consideraciones no pretenden tal plenitud. Dada la actual situación de la filosofía del arte, sería además inútil pretenderla. Lo único que nos interesa es mostrar, con ocasión de algunos casos decisivos, el camino, el método que podría y tendría que llevar a una tal captación de la peculiaridad de lo estético.

Al atender ahora a la categoría de la inherencia, debemos repetir una vez más que esa categoría —considerada lógico-científicamente— se encuentra a un nivel de desantropomorfización muy bajo, o sea, que es una de las categorías que reflejan momentos inmediatamente captables del mundo externo, en cuya naturaleza esencial sigue siendo perceptible, como cadena de la subjetividad, la estrecha vinculación con lo sensible. Hemos visto que Hegel subraya esas dos caras de la inherencia; la primera en la *Propedéutica filosófica,* la segunda en la *Lógica.* Lo más interesante de ello es que esa naturaleza esencial de la categoría ilumina su propio

hacerse consciente. La inherencia contiene en efecto varios momentos de la participación que aún desempeñan un papel nada despreciable en la filosofía platónica. Pero el origen de esos momentos se remonta a tiempos prehistóricos. Lévy-Bruhl ha visto precisamente en la participación la esencia central de lo que llama pensamiento «prelógico». «Yo diría», escribe, «que en las representaciones colectivas del pensamiento primitivo los objetos, las esencias, los fenómenos, de un modo que nos resulta incomprensible, pueden ser al mismo tiempo ellos mismos y otras cosas distintas».[1] Independientemente de las muy problemáticas consecuencias que Lévy-Bruhl infiere de esa «ley de la participación», no hay duda de que ha tocado aquí un elemento básico de la concepción mágica del mundo, un hecho que durante el período mágico suele referirse a conexiones que luego, a la luz de una experiencia más rica y racional, resultan muchas veces del todo absurdas, pero que en algunos casos pueden constituir reflejos parcialmente correctos de la realidad. La categoría de inherencia ha nacido de la observación de conexiones entre realidades de naturaleza diversa, tras progresiva eliminación del absurdo mágico, y ha cristalizado como denominación de determinadas relaciones que no habrían sido inmediatamente caracterizables de otro modo. No es casual que sea tan importante en la clasificación de los fenómenos (especie, género, etc.), pues hace falta una larga evolución histórica para que la clasificación pueda trasformarse en una operación causal, etc., en una determinada doctrina de la evolución.

La llamativa contraposición que presenta esa evolución consiste en que en lo estético la inherencia, como categoría de conexiones externas e internas, no sufre jamás una tal superación, sino que, al contrario, se fija como medio imprescindible de la conformación y se despliega como tal cada vez más amplia, profunda y ricamente. Bastará con recordar de nuevo la relación entre el individuo, el grupo social y la humanidad. Como es natural, siempre ha habido teorías que han intentado concebir esas relaciones en el sentido de la cientificidad incluso para la práctica artística y que han pretendido sustituir por una deducción puramente causal la relación por ejemplo —y ejemplo sencillo— que presenta el individuo como miembro de una clase o una nación. (Más adelante hablaremos del papel real de la causalidad en la conformación artís-

1. LÉVY-BRUHL, *op. cit.*, pág. 58.

tica.) El resultado de esas teorías ha sido una fetichización de las relaciones humanas, pues la activa totalidad de éstas acabó cristalizando en la falsa imagen, a la vez «mítica» y antipoética, del llamado «milieu». Como categoría de la conformación, la inherencia significa una unidad orgánica indisoluble del individuo, en el cual y en torno al cual obran fuerzas sociales que, a pesar de todo, aparecen de modo inmediato como momentos de su psicología. Pero esas fuerzas no se equivalen ni por el contenido, ni por la importancia ni por la orientación, y esa estructura no se manifiesta por un equilibrio estático ni por un estado de perturbación, sino como pugna ininterrumpida de las diversas tendencias, como ininterrumpida producción o supresión del equilibrio psíquico de las personas. La heterogeneidad dinámica, aquí manifiesta, de momentos anímicos que en lo inmediato aparecen como homogéneos muestra precisamente la eficacia de la categoría de la inherencia, pues la participación de las personas en relaciones de diversos órdenes, de acuerdo con la verdad de la vida, se presenta como una componente de su psicología, inherente al reflejo de esa situación. Sin perjuicio de su existencia como fuerzas del ser objetivo de la sociedad, independiente de la consciencia, son inmanentes a la psicología del individuo. Domina, pues, en la conformación artística la unidad inmediata originaria de la personalidad; las relaciones con las tendencias objetivas de la sociedad aparecen, en efecto, en la categoría de la inherencia. Esta unidad puede manifestarse concretamente, como es natural, como conflicto, como desgarramiento, etc. Pero, si la conformación ha de ser artística, tiene que expresarse, incluso en la mayor disgregación, la unidad de la sustancia del hombre, y precisamente para eso es imprescindible la aplicación de la categoría de inherencia. Cuando se rompe con ella se produce una ruptura también con la verdad de la vida y del arte, como ocurre cuando, de acuerdo con el moderno prejuicio, la patología ofrece el «modelo» para la comprensión del hombre normal, y, por ejemplo, escisiones esquizofrénicas de la consciencia se representan no como patológicas excepciones, sino como «condition humaine».

Este hecho fundamental del reflejo científico de la realidad ha provocado mucha confusión tanto en la teoría del arte cuanto en la de la ciencia. En la primera, es frecuente que se exagere este modo categorial «primitivo», «originario», «arcaico» de reproducción de la realidad hasta arrancar de él (llevándolo al absurdo) la tesis de

que el arte reproduce un regreso a la magia. Hemos indicado ya la radical falsedad de esas concepciones, y mostrado que ellas deforman el hecho real de la magia y el hecho real del arte (Worringer, Caudwell, etc.). La «primitividad» presente en la categoría de la inherencia (y análogamente en la aplicación artística de la analogía) se enlaza, por una parte, con un estadio evolutivo que ha rebasado hace ya mucho tiempo lo mágico y opera exclusivamente con determinaciones de inherencia realmente presentes en la vida; un estadio en el cual la fantasmagórica subjetividad de la magia— o, por mejor decir, su incapacidad de distinguir entre lo subjetivo y lo objetivo —pertenece ya a un pasado superado. Por otra parte, la evolución artística no se queda fijada para siempre en la simple concepción de la inherencia sin analizar, y aún menos se mueve desde ella hacia atrás, hacia el pasado; en las situaciones y relaciones que pueden condensarse generalizadamente como categoría de inherencia se encuentra un material auténtico de la vida humana, el cual se desarrolla incesantemente con la evolución histórica de la humanidad, y en cuya aclaración y explicitación con forma propia desempeña el arte un papel de pionero. Ya en el momento en que esta categoría aparece en las obras de la Antigüedad tiene muy poco que ver con los comienzos mágicos, y precisamente en relación con estos problemas el arte posterior ha recorrido un largo camino de ampliación, profundización y enriquecimiento.

No podemos sino aludir brevemente a las confusionarias consecuencias que se producen en las ciencias por la mala comprensión metodológica de estos hechos. Se trata ante todo del método de la psicología como ciencia. La psicología idealista del positivismo entró en crisis a finales de siglo; su impotencia para captar concretamente los fenómenos se ha hecho desde entonces cada vez más visible. Pero en vez de criticar sus fundamentos idealistas, que no permitían, por ejemplo, pasar de las asociaciones a sus fundamentos materiales fisiológicos, y aproximarse mejor a los fenómenos con la ayuda de las leyes que así se descubrieran, surgió el ansia de una psicología que se acercara a la concreción y al carácter sensible de la conformación artística, de la poética ante todo, y tratara los problemas al modo de ésta. Desde el postulado dilthe*yano de una «psicología descriptiva» en el lugar de una psicología* meramente «analítica» (o sea, científica), ese movimiento está cada vez más hinchado. No puede ser tarea nuestra discutir aquí esas diversas corrientes. Limitándonos a una observación metodológica,

podemos decir que esas tendencias proponen a la psicología tareas que sólo puede satisfacer el arte, el reflejo artístico de la realidad; si la ciencia emprende la marcha por estos senderos, renuncia a su esencia más propia, al descubrimiento de las legalidades y conexiones objetivas que determinan objetivamente el objeto de la psicología y que no pueden captarse sino mediante un modo de reflejo desantropomorfizador. El materialista Pavlov ha mostrado importantes líneas rectoras de tales investigaciones, aunque, desgraciadamente, no ha encontrado hasta ahora muchos sucesores en el terreno psicológico. En un capítulo posterior intentaremos indicar la dirección en la cual puede aprovecharse ese método para nuestros problemas.

Nuestras anteriores observaciones —referidas a lo dicho acerca del carácter excepcionalmente humano del arte— han indicado que lo originariamente estético se ve obligado a trabajar en puntos importantes con la categoría de la inherencia. Esto permite comprender que la categoría de inherencia tiene que desempeñar también un papel de importancia en las relaciones entre la obra de arte, el género y el arte en general. La cosa resulta desde el primer momento sumamente verosímil porque la relación formal entre esas entidades muestra muchos parecidos con la que media entre el individuo singular, la especie y el género. Pero aquí importan más las diferencias. Sería deformar en momentos esenciales la relación entre la obra, el género y el arte el tratarla según una simple analogía con la relación entre el ser individual, la especie y el género. El problema de la inherencia vuelve a situarse aquí en el centro. Pues hemos visto ya que, aunque esa categoría es imprescindible para la captación inicial de los conceptos relacionados con el género humano, sin embargo una consideración científica desarrollada tiene que rebasarla. En cambio, lo propiamente característico de la situación estética es la fijación y el despliegue inmanente de la inherencia. Hemos indicado ya esto respecto de la representación del objeto central del arte, el hombre, pero también nuestras consideraciones sobre la alienación y su retrocapción en el sujeto giran en torno de este problema. Lo que ahora interesa es inferir las consecuencias relevantes para la cuestión que ahora nos ocupa. Siempre en lo estético se tiene una cierta sustancialidad del sujeto, o, por mejor decir, la evocación de la vivencia de su sustancialidad. Esto no tiene nada que ver con la trasformación hegeliana de la sustancia en sujeto; la mística esencia de esa

doctrina no tiene por qué ocuparnos aquí, tanto menos cuanto que ya en el curso de estas reflexiones nos hemos esforzado por descubrir su núcleo racional, que es estético, no filosófico o científico. La sustancialidad en cuestión se refiere ante todo a la profundidad, a la organicidad de la unidad del sujeto. Y si antes, desde otro punto de vista, acentuábamos la íntima copertenencia, la intrincación de la esencia y la apariencia, es que ese hecho apunta en el mismo sentido. Mientras que científicamente la esencia y la apariencia tienen que separarse limpiamente, con objeto de que el conocimiento de las leyes pueda proyectarse sobre las apariencias que ellas aclaran, la obra de arte estatuye en cambio una inseparabilidad sensible y significativa de la apariencia y la esencia; la esencia no se da estéticamente sino en la medida en que se funde sin restos con el mundo apariencial, sin duda con una generalización sensible y significativa que manifiesta la esencia a la vez como ser-para-sí y como inmanente a los fenómenos.

Esta originaria estructura estética de las obras tiene que preservarse en las generalizaciones creadas por la cosa misma, como el género y el arte en general, si no se quiere que estas generalizaciones violenten la esencia de lo estético, deformando la inherencia estética para hacer de ella una subsumción lógica. Sólo así se hacen claramente visibles el parecido y la diferencia con la especie y el género. Como hemos dicho, ya la simple clasificación de base subsumtiva, artificial y rígida, representa un nivel de cientificidad superior al del registro inmediato de la inherencia. E incluso cuando esta categoría se presenta a un nivel superior, como, por ejemplo, en ensayos morfológicos comparativos con la intención de ordenar sistemáticamente los fenómenos, hay categorías de órdenes más complicados y desarrollados que dominan sobre la mera inherencia. En cambio, en la esfera estética la inherencia sigue vigente sin superación posible: trátese de la estructura objetiva de las obras o de los modos de comportamiento creadores o receptivos respecto de ellas, se ponen siempre y necesariamente uno actu la obra singular y el género al que pertenece. Ni en la creación, ni en la recepción ni en la misma reflexión estética sobre ellas puede trazarse una divisoria clara. Incluso en el análisis de una obra de arte —análisis que por su forma es conceptual— la vivencia y el pensamiento se mueven constantemente en aquel flúido común que unifica la obra con su género. Cuando se habla, por ejemplo, de las cualidades pictóricas de un paisaje, ya en la

captación de la peculiaridad específico-individual de ese cuadro determinado se contiene la problemática de lo pictórico como tal, y a la inversa. El modo de cumplimiento de la legalidad del género por una obra de arte, en el sentido, ya indicado, de que ese cumplimiento incluye al mismo tiempo una extensión de las leyes, es prueba inequívoca de que esa relación de inherencia recíproca entre la obra singular y el género pertenece a la esencia de lo estético. Lo mismo ocurre con la relación entre la obra y el género y el arte en general. Por eso el género y el arte no son conceptos universales comparados con la obra, única que existe por sí misma.

Es inevitable, dentro de ciertos límites, y se produce además constantemente, una cierta trasposición a lo conceptual. Pero si esa trasposición tiene lugar precipitada y rígidamente, se trata, como a menudo ocurre en el curso de la historia, de reglas muertas, las cuales, en el mejor de los casos, discurren ciegas sin acertar en lo estético, pero a menudo ejercen además efectos letales sobre el sentido y la creación. Las trasposiciones correctas son —repetimos— generalizaciones sensibles y significativas que, de acuerdo con esa esencia suya, sirven al proceso estético ya conocido que supera la mera particularidad del sujeto creador o receptor de cada caso para que la subjetividad se alce a lo específico, a lo humano, sin aniquilar totalmente la particularidad ni eliminar de ella más que lo imprescindible para que sea posible ese ascenso. La inherencia se expresa pues en el hecho de que en cada artista, objetiva y subjetivamente, el género y el arte en general están presentes siempre en simultaneidad. Cierto que con esa presencia en la subjetividad estética no quiere afirmarse una consciencia que se manifieste conceptualmente, aunque aun menos se trata de un inconsciente de la «psicología profunda». También aquí vale nuestro motto «no lo saben, pero lo hacen». Hegel dijo con su cargado estilo que compete al género la negación de la singularidad inmediata, la «muerte del individuo». En nuestro caso se produce lo contrario: al constituirse lo que Hegel llama singularidad inmediata, la obra de arte, y constituirse, de acuerdo con la esencia de lo estético, como algo duradero, permanente, ocurre, también con palabras de Hegel, que «el género llega a sí mismo».[1] Por tanto,

1. HEGEL, *Enzyklopädie*, § 367, Zusatz [Apéndice].

el proceso tiene un carácter literalmente contrapuesto por lo que hace a las relaciones entre lo singular individual, la especie y el género. La autoconservación, el crecimiento y la evolución del género y el arte en general dependen, con necesidad inmediata y constrictiva, de una realización de las obras de arte individuales, mientras que las conformaciones agonizantes (anticuadas) quedan excluidas del proceso estético del género, se convierten en una nada estética. (Y no tiene nada que ver con esta cuestión el que a pesar de ello puedan aún tener significación como fenómenos histórico-sociales.)

II *El medio homogéneo, el hombre entero y el hombre enteramente.*

Dejemos pues sentado que con la posición estética de la obra singular se ponen al mismo tiempo, uno actu, el género y el arte en general. Y si atendemos ahora a un solo problema esencialmente determinante de las diversas artes, el género, descuidado aparentemente, por algún tiempo y por razones de claridad metodológica, el problema del arte en general, la unilateralidad será, como se desprende de las anteriores consideraciones, mera apariencia, pues en toda consideración estética correcta de un género se piensan también los problemas del arte en general; se trata pues sólo de una cuestión metodológica, de la medida en la cual estos últimos problemas van a quedar transitoriamente sin figurar más que como segundo término. La conexión se hace visible en cuanto nos acercamos al problema propuesto en este lugar y ya aludido en contextos anteriores, el problema del medio homogéneo de cada género artístico (y, dentro de su campo, el problema de cada obra de arte). Pues el medio concreto homogéneo —*por ejemplo, pura visibilidad en las artes plásticas*— es también una determinación del tipo de arte. Puede diferenciarse según los géneros, pues seguramente la visibilidad pura no significa exactamente lo mismo en la pintura que en la escultura; el medio del lenguaje poético tiene en la lírica, la épica, la dramática toda una serie de características específicas, etc. Aparte de que el medio homogéneo tiene, naturalmente, su modo originario de realización en la obra de arte singular, en la cual su modo de tratamiento, a la vez individual y generalizado, consti-

tuye la determinación estética formal más básica. A pesar de ello puede decirse con todo derecho que el problema del medio homogéneo tiene su localización propia en el marco del género y del arte particular. Su universalidad tiene aquí, frente a las obras particulares, un carácter estético en gran medida originario. La cosa no es tan clara si hablamos del arte en general. La afirmación de que todo arte o todo género posee como fundamento una forma propia de medio homogéneo es ya una generalización que lleva a concepto los rasgos comunes esenciales de medios cualitativamente distintos. En cambio, todo medio homogéneo lleva en sí —en el sentido de nuestras anteriores consideraciones— una alusión al arte en general, una relación con él en el sentido de la inherencia, de un modo originariamente estético. Teniendo en cuenta esa tendencia estructural de abajo a arriba puede corregirse el carácter conceptual, de arriba a abajo, recién indicado, y trasponer intacto al nivel conceptual lo esencial del contenido estético. Estas consideraciones nos permiten con justificación metodológica emprender el estudio del medio homogéneo desde el punto de vista de las artes particulares o de los géneros.

Para poder tratar los principales problemas referentes al medio homogéneo hay que conseguir claridad acerca de su carácter. La verdadera realización del medio homogéneo se encuentra en las obras de arte, y en ellas es efectivamente un medio en el sentido estricto de la palabra. Pero ese medio no es como un hecho, no es una realidad objetiva presente con independencia de la actividad de los hombres, una conexión de la naturaleza o de la sociedad, sino que es un particular principio formativo de las objetividades y sus vinculaciones, unas y otras producidas por la práctica humana. Y ello no en el mismo sentido en que los hechos sociales son productos de la actividad humana. Incluso en los casos en que éstos se producen con una consciencia parecida, las leyes y tendencias activas en ellos y los hechos y las conexiones producidas por dichas leyes constituyen una parte de la realidad objetiva independiente de la consciencia humana. La acción basada en su correcto reflejo tiene pues que intervenir constantemente, influyendo, controlando, corrigiendo, con objeto de que un tal complejo no se mueva en una dirección que trasforme los resultados de una acción correcta en los propios de otra incorrecta, y los de una acción consciente en los que serían

más característicos de una inconsciente. Pues los hechos así producidos, aunque sean producidos, o influidos al menos, por los hombres con consciencia de ello, son hechos de la realidad que existe y obra con independencia de la consciencia, están sometidos a las legalidades de éstos, y el hombre no puede orientar estas legalidades más que conociéndolas y aplicándolas adecuadamente. Lo producido por la actividad humana tiene en nuestro caso (el estético) un sentido completamente distinto: el de lo definitivo. En el medio homogéneo de cada arte surgen formaciones que no consiguen su «realidad» específica más que si reflejan estéticamente la realidad objetiva. Su «realidad» consiste exclusivamente en que la reproducción artística fijada en ellos sea evocadora, en su ser capaces de dirigir y orientar las vivencias de los hombres hacia una reproducción interna de la reproducción encarnada por esas formaciones.

El medio homogéneo, a pesar de que su naturaleza concreta (audibilidad, visibilidad, lenguaje, gesto) es un elemento de la vida humana, de la práctica humana, tiene que ser algo retirado del flujo continuo de la realidad. El medio homogéneo se convierte en fundamento de la práctica en la creación artística, en la cual la inmersión del artista en el medio homogéneo de su arte, por su realización en la cualidad específica de la propia personalidad, abre la posibilidad de la creación —ya estudiada— de un «mundo» propio como reflejo estético de la realidad. Dicho de un modo general y abstracto, la producción de un medio homogéneo en el reflejo de la realidad objetiva, en el proceso de trasformación del En-sí en un Para-nosotros, no es ninguna novedad absoluta. Baste con recordar el papel de la matemática en las ciencias exactas. Pero, a pesar de eso, se presenta en seguida con claridad la diferencia cualitativa que hay entre la ciencia y el arte en el reflejo de una realidad que, por su esencia objetiva, es la misma. Un medio homogéneo de la ciencia no puede tomarse más que de una relación ya relativamente captada. Sus fundamentos son elementos y conexiones de la realidad objetiva misma, cuya elaboración abstractiva, que es la creación de un tal medio homogéneo, consiste ante todo en limpiar lo que objetivamente existe de todo modo de consideración cargado de tendencias antropomorfizadoras vinculadas a la subjetividad. Por eso ese medio homogéneo de la ciencia consta de elementos y vinculaciones de los mismos, legalidades, etc., que ex-

presan la objetividad alcanzable en cada caso. La verdadera objetividad está, como es natural, sometida a un constante control de la realidad. Así, por ejemplo, cualquier modelo de un fenómeno no accesible por otras vías tiene que abandonarse en cuanto que lo contradicen casos particulares importantes; por otra parte, es posible que una fórmula matemática, una deducción, etcétera, contenga más propiedades de la realidad de lo que se creyó al principio, en el instante de su descubrimiento. De este modo surge en el reflejo científico de la realidad, gracias al medio homogéneo, una pista que lleva al Ser-en-sí objetivo de los objetos y de sus conexiones, una eliminación tendencialmente lograda de la subjetividad humana.[1]

Sabemos ya que el medio homogéneo, en el reflejo estético, se encuentra insuperablemente ligado al sujeto, hasta el punto de que recibe su significación precisamente por ese arraigo en la personalidad humana. Hemos hablado también del carácter concreto de la subjetividad que aquí se manifiesta. Sabemos también que su esencia ineliminable no se identifica simplemente con una negación, ni siquiera un debilitamiento, de la objetividad, de la fidelidad de las formaciones estéticas a la realidad, sino que, por el contrario, el carácter subjetivamente acentuado del reflejo estético es un vehículo capital de su aproximación a la realidad objetiva, que la estructura específica del objeto del reflejo estético pone el mundo en interacción con la actividad humana y prescribe imperiosamente una determinada subjetividad de su órgano de mediación. El medio homogéneo tiene aquí una función parecida a la del conocimiento, aunque alterada de acuerdo con la diversidad de la tarea: la función de ser órgano de la aproximación del reflejo a la realidad objetiva. En los dos casos se trata de facilitar, por obra del medio homogéneo, una reducción del objeto a lo esencial, con objeto de que se desprendan de su inmediatez las determinaciones que realmente están más estrechamente vinculadas con el acto de reflejo y puedan descuidarse, o hasta eliminarse a veces completamente, las determinaciones que se encuentran en una relación laxa y casual con aquel acto, o que no tiene acaso ninguna relación con él. Un medio así puede además tener la propiedad —como en el

1. No tenemos que atender aquí al hecho de que ese camino puede hacerse también muy problemático, como ocurre en el caso del formalismo matemático.

caso de la matemática— de permitir el despliegue de una solución, la cual, desde luego, aunque a veces es muy mediada, recibe también su verdad del reflejo correcto de la realidad objetiva, sin perjuicio de presentarse como principio de crítica, de rectificación, frente a las observaciones aisladas y a las consecuencias inmediatamente inferidas de éstas. Este parecido formal de suma generalidad tiene que contraponerse en seguida con una diversidad no menos importante. El reflejo científico es, como sabemos, un reflejo desantropomorfizador, lo cual impone a su medio homogéneo una objetividad correspondiente a esa actitud; la eficacia de ese medio y su naturaleza esencial están determinadas por la estructura del objeto de cada caso. Mas como el objeto del reflejo estético es el mundo del hombre, las relaciones entre los hombres y las de todos ellos con la naturaleza, la estructura y la diferenciación del medio homogéneo tienen que ser en este caso muy diversas.

El objeto de ese reflejo tiene que presentarse, en efecto, no sólo tal como es en sí, sino también como momento de la interacción entre la sociedad y la naturaleza, sus fundamentos y sus consecuencias en la sociedad. En la mera posición de los objetos va ya contenida, pues, la relación humana con ellos, la reacción humana a los mismos. Y para que ese activísimo papel del sujeto no dé lugar a una arbitrariedad subjetivista, sino que ayude a fundar —como hemos visto que es el caso— una nueva clase bien fundada de objetividad, es claro que la subjetividad creadora no debe contraponerse a un mundo que le sea completamente ajeno, frente al cual tuviera que limitarse a tomar una actitud a posteriori. Pues los juicios así producidos arrastran inevitablemente la mácula de un subjetivismo vacío. El sujeto, por el contrario, tiene que intervenir activamente en la formación del ser-así del contenido y la forma del mundo refigurado. Pero el hecho de que el singular sujeto creador se atribuya un tal papel de demiurgo respecto de la obra que va a producir no significa una infundada hinchazón de sí mismo, sino la interna, abreviada y concentrada reproducción de la esencia del género humano: los objetos que se refiguran y fijan en el reflejo estético son resultados de ese proceso, tanto en lo formal como en lo que respecta al contenido. Incluso cuando esos objetos tienen, como los de la naturaleza, una existencia independiente del género humano, su modo de existencia está en muchos casos profundísi-

mamente modificado por ese proceso (bosques talados, ríos canalizados, etc.), e incluso cuando eso no ocurre, su modo de manifestación no puede representarse aislándolos de ese camino evolutivo (altas montañas, el mar, etc., como objetos del arte). Así vemos de nuevo, esta vez desde otro punto de vista, que la justificación de la subjetividad estética se funda en su relación con el género humano. Sólo por esa relación puede conseguir una objetividad peculiar sin perder su carácter subjetivo y sin tener tampoco que caer en ningún subjetivismo.

De esa peculiaridad se sigue, por otra parte, que el principio de la diferenciación de los diversos medios homogéneos no puede encontrarse integralmente en la estructura del mundo objetivo refigurado, como ocurre en las ciencias, sino que hay que tomarlo también de los modos de comportamiento del sujeto humano que posibilitan un acceso a los aspectos importantes y duraderos de dicha realidad. Depende de la materia objetiva de la naturaleza y la sociedad si y en qué medida, por ejemplo, compete al medio homogéneo de la matemática una importancia predominante en su reflejo científico. En cambio, cuando se trata de un determinado proceso social, lo que decide de si debe dársele una forma épica o dramática es ante todo la actitud del sujeto, su comportamiento respecto del mundo, respecto de los problemas del reflejo y de su conformación. Ya muchas veces hemos indicado que detrás de un tal comportamiento subjetivo, de una tal «decisión» subjetiva, hay siempre en obra fuerzas objetivas histórico-sociales, hasta el punto de que la subjetividad puede parecer un simple punto de acumulación de necesidades objetivas; todo este complejo de problemas tiene su tratamiento concreto en la parte histórico-materialista de esta obra.

Desde este punto de vista el medio homogéneo aparece pues por de pronto como un estrechamiento de la apercepción del mundo, como la reducción de sus elementos, de sus formas de objetividad y conexión, a lo perceptible desde la locación de un determinado comportamiento, y ello no sólo por lo que hace al Qué de lo recibido y representado, sino también en lo que se refiere al Cómo de las formas de manifestación. Formalmente contemplada la situación, parece imperar en ella una arbitrariedad subjetiva, por lo que respecta a la naturaleza de un tal comportamiento y al medio homogéneo que surge como consecuencia de él. Pero hay que tener en cuenta que no toda acti-

tud posible ni todo medio supuestamente homogéneo que se desprenda de ella dan de sí un reflejo de la realidad significativa para los hombres. Es cosa históricamente sabida que, de todos los sentidos, sólo la vista y el oído son capaces de constituir tales medios homogéneos. Las «sinfonías», por ejemplo, no han pasado de ser juegos vacíos. Ya este hecho elemental muestra que la limitación, recién subrayada, a lo inmediatamente incluible en el medio homogéneo no es simplemente inmediata sino en la apariencia. No puede constituirse un medio homogéneo en el sentido de la estética más que si el estrechamiento inicial del reflejo de la realidad y lo perceptible por ese sentido específico constituyen un mero medio para aferrar un aspecto a la vez específico y total del mundo al modo nuevo así surgido, y para reproducirlo de un modo sensible. Si la reducción inicial de lo perceptible a lo posible en cada medio homogéneo dado no es un «reculer pour mieux sauter» en el sentido de la captación estética del mundo, entonces no se está en presencia de ningún medio homogéneo digno de ese nombre.

Por eso el medio homogéneo no es un principio meramente formal más que en su primera inmediatez. Para la teoría de la música esa conclusión era muy fácil ya por el hecho de que su medio homogéneo de creación de mundo no tiene en la realidad de la naturaleza y la sociedad nada que le corresponda inmediatamente, mientras que el carácter de reflejo de las artes visuales y del arte de la palabra fue evidente desde el primer momento. Konrad Fiedler ha postulado con la mayor insistencia el reconocimiento de un tal mundo propio también para la visualidad, mundo del cual habría que eliminar, con pureza y consecuencia metodológicas, todo lo que no fuera puramente visual. En otros contextos hemos aludido a las contradicciones que se siguen de esa posición, y hemos mostrado que, llevada consecuentemente hasta sus últimas implicaciones, esa posición produce un empobrecimiento, y no un enriquecimiento, de la visualidad de la vida cotidiana, porque recusa dogmáticamente grandes logros de la práctica cotidiana del trabajo, como la división del trabajo entre los sentidos y, con ella, una ampliación extensiva y un afinamiento intensivo de la visualidad misma. Por eso no es casual que ciertas argumentaciones de Fiedler le obliguen a no ver en toda la actividad estética más que una subespecie del conocimiento. Con ello niega Fiedler el efecto estético que

«podría proceder perfectamente de un producto de la naturaleza», y llega a la conclusión de que «el arte no es más que un lenguaje por medio del cual ciertas cosas se llevan a la esfera de la consciencia humana conocedora. Si se considera como finalidad del arte el conocimiento de cierta categoría de cosas, hay que poner sus resultados en el mismo plano que los del conocimiento en general. Todos los efectos del arte como tal tienen que deducirse del conocimiento; pues, por ejemplo, si una obra del arte plástico tiene un efecto estético, ese efecto no es propio de ella como obra de arte».[1]

La tendencia llamada de la interpretación, aparecida en los últimos decenios en la teoría y la historia literarias, no es en sus principios tan paradójicamente radical como Fiedler y sus seguidores (por ejemplo, el escultor Hildebrand). En la interpretación inmanente de algunas obras escritas estos intérpretes incluyen, por lo menos, hechos biográficos de la vida de los autores, etc., con objeto de llevar el análisis más allá de la primera impresión inmediata. Hay aquí, por tanto, cierto progreso, aunque muy relativo, frente a la dogmática estrechez de Fiedler. La relatividad de ese progreso se manifiesta ya en la fundamentación filosófica. Mientras que Fiedler se sitúa en una perspectiva neokantiana ortodoxa, lo que le obliga a negar la objetividad del mundo externo y la justificación artística de su reflejo, esta otra tendencia está esencialmente influida por el existencialismo de Heidegger, el cual ha publicado también estudios de este tipo. Todo ello tiene como consecuencia el que también en este caso se eliminen por principio la riqueza esencial y las conexiones legales del original real y de su refiguración artística, el fundamento social de la obra, su síntesis artística de las determinaciones activas en él, el carácter social del efecto de la obra. Y esto a su vez acarrea el que el análisis, cuya intención subjetiva apuntaba a la captación de las categorías formales, yerre de hecho, sin verlas siquiera, las cuestiones decisivas de la conformación poética.[2]

1. FIEDLER, *Schriften über Kunst* [Escritos de arte], *cit.*, II, pág. 45.

2. Cfr. el artículo de Cesare Cases «I limiti della critica stilistica», *Società*, 1955, núms. 1 y 2, así como el excelente estudio de Michael Lifschitz «A propósito del artículo de S. Widmar "De mi diario"» (ruso), *Novi Mir*, 1957, núm. IX. Este trabajo no estudia directamente la escuela aludida, pero sus análisis contienen una profunda crítica indirecta de sus principios y de su práctica.

El estudio teórico de la función del medio homogéneo en lo estético tiene que evitar ante todo la estrechez formalista que aparece en las tendencias recién aludidas. Pero también sería erróneo exagerar la prioridad del contenido que hemos reconocido como fundamental, incurriendo al final en un absurdo parecido, aunque de signo contrario, al que amenaza por el lado formal de la poesía. Esto ha ocurrido muchas veces, y sigue ocurriendo hoy, cuando el principio del contenido se convierte en criterio único, sin atribuir a la conformación artística más que un papel accesorio, el de expresión más o menos hábil de algo que se encuentra ya constituido en el contenido mismo, independientemente del logro o el fracaso de lo formal. Es cierto que este punto de vista no se formula consecuentemente sino de vez en cuando (lo hace, por ejemplo, Upton Sinclair), pero si se piensa hasta el final la cháchara pseudoteorética de esas concepciones y se las lleva a concepto, aparecen absurdos muy semejantes. El tertium datur que hay que pronunciar frente a ambos falsos extremos no puede empero ser ningún «término medio» ecléctico, sino que debe recoger en toda su complicación y formular conceptualmente la unidad dialéctica del contenido y de la forma (preservando la prioridad del contenido en la determinación de la forma como forma de una determinada materia y reconociendo al mismo tiempo a la materia su condición de portadora inmediata de la evocación estética). Y el que en las exposiciones analíticas ese objetivo no sea a veces alcanzable más que dando rodeos, repasando componentes separados (metodológicamente) en contenido y forma, no significa la menor concesión al eclecticismo recién rechazado de un «término medio» que no existe en modo alguno, pues las intrincaciones dialécticas tienen que ir mentadas en cada consideración metódicamente aisladora, separadora.

En ciertos momentos del medio homogéneo —elementales o complicados— la dialéctica del contenido y la forma aparece con tanta evidencia en la superficie que a menudo resulta difícil distinguir si se trata de un problema formal o un problema de contenido. Así ocurre, por de pronto, con la cuestión —de lugar seguramente introductorio— de cuál es la función del medio homogéneo en el proceso de aproximación del comportamiento estético a la realidad objetiva. La actitud del hombre entero respecto de los impulsos de ésta, su actividad trasformadora de ella,

poseen —pese a una gran escala de diferencias en diversos modos de comportamiento, situaciones, etc.— el rasgo común de la orientación práctica a objetos singulares que pueden a veces observarse con el mayor rigor y la mayor exactitud, pero cuyas conexiones no caen dentro del círculo perceptivo más que en la medida en que algunas de sus propiedades resultan relevantes, positiva o negativamente, para la finalidad propuesta. Como es natural, esto no se refiere sólo a las impresiones sensibles y a las representaciones, sino también a las ideas que nacen de ellas, que dirigen la práctica o proceden de ésta. La barrera erigida aquí entre la percepción y el ser objetivo de lo percibido y que en el curso de la evolución, aunque irregularmente, se aleja cada vez más, es empero insuprimible por principio, a consecuencia de la relación entre la realidad y la consciencia. Incluso cuando, a partir de la práctica cotidiana y del trabajo sobre todo, se constituye el reflejo científico y alcanza la suprema diferenciación, aquella barrera, a través de muchas modificaciones, sigue subsistiendo para el conocimiento.

Lenin ha dado de esta cuestión un exacto cuadro que hemos aducido ya en otros contextos y del que nos limitaremos a recordar aquí lo esencial, a saber, que toda reproducción es una simplificación grosera, y no sólo las producidas por el pensamiento, sino ya incluso las que vienen de la percepción. La dialéctica, forma suprema del pensamiento científico, ofrece según Lenin la salida para la ciencia, la posibilidad de una aproximación creciente a la realidad. El pensamiento dialéctico tiene precisamente la tarea de superar los obstáculos creados por el pensamiento mismo a la aproximación cognoscitiva a la realidad. En una exposición de la filosofía de Zenon que Lenin aduce, aprobatoriamente, inmediatamente antes del paso al que aludimos, escribe Hegel: «pues lo único que procura dificultades es siempre el pensamiento, porque separa en distinción momentos de un objeto *que en la realidad están unidos. El pensamiento es el causante* del pecado original, porque el hombre ha comido del árbol del conocimiento del bien y del mal; pero también sana esos daños».[1] Por eso Lenin, siguiendo el hilo de su discurso, considera como esencia de la dialéctica, como salida del dilema, la «unidad, identidad de las contraposiciones».

1. HEGEL, *Geschichte der Philosophie* [Historia de la filosofía], *Werke* [Obras], *cit.*, Band [vol.] XIII, pág. 296.

Todo eso es muy instructivo para el problema de la aproximación del reflejo estético a la realidad. Desde este punto de vista hay que acentuar especialmente que el juicio sobre la «simplificación grosera», o sobre la «muerte», por ejemplo, del movimiento no sólo se refiere al pensamiento, sino también, y explícitamente, a la percepción y la sensibilidad. Esto es importante en la perspectiva de nuestro problema porque en los últimos tiempos, tanto en el campo de la estética cuanto en el de la filosofía en general, se habla frecuentemente del carácter mecánico y grosero del pensamiento para contraponerle la finura, la corrección, la flexibilidad, etc., de las sensaciones, los sentimientos, los instintos. Nos parece importante insistir, contra esa tendencia, en el hecho de que la sensibilidad «mata» en sí misma el movimiento. Éste es el punto en el cual se inserta para el arte la especial significación del medio homogéneo. Hemos hablado ya del momento inicial de estrechamiento o reducción. Se trata, sin duda, de un comportamiento que, considerado de un modo general, ocurre también en la vida cotidiana y cobra a menudo en la práctica de ésta un papel de importancia. «Soy todo oídos», o «soy todo ojos», decimos no pocas veces, y queremos expresar con ello una pasajera concentración del hombre entero en la recepción de impresiones, señales, signos, etc., que no puede recibir sino por la mediación de un solo y específico sentido. No hay ninguna duda de que un tal estrechamiento consciente e intencionado, una tal eliminación de todo lo heterogéneo —especialmente cuando se practica de un modo sistemático— puede agudizar extraordinariamente la capacidad receptiva del sentido correspondiente, haciéndose visibles objetos o audibles ruidos que no se habrían notado en otro caso. También el estrechamiento de la consciencia puede suscitar de este modo un reflejo de la realidad superior a los que consigue el hombre dirigiéndose, por así decirlo, a esa realidad con toda la superficie de su receptividad. Pero por claramente que destaque la acción promotora de la concentración en el reflejo, más nos importan ahora sus diferencias respecto de lo que llamamos medio homogéneo. En primer lugar, esa concentración de la cotidianidad es un estado en principio pasajero. Pues una vez que el hombre ha percibido la señal así filtrada, vuelve a orientarse como hombre entero hacia la realidad. En segundo lugar, y en estrecha relación con eso, la concentración está desencadenada por una determinada

finalidad práctica concreta. El objeto que debe captarse de ese modo concentrado —por ejemplo—, la huella observada, el lejano rumor percibido—, en cuanto que la concentración sobre un solo sentido comprueba su existencia, su movimiento, etc., deja de ser para el sujeto interesado objeto de ese solo sentido; cuando, por ejemplo, el cazador ha aplicado el oído a la tierra para convencerse de la aproximación de una manada de animales, en cuanto que toma consciencia del hecho, la vista, etc., relevan al oído y ocupan la posición rectora de su conducta. En tercer lugar, la concentración sobre una recepción pura y diferenciada cede inmediatamente su lugar a una acción finalística del hombre entero.

En cambio, para que surja un medio homogéneo en el sentido de la estética hace falta ante todo, imprescindiblemente, una cierta permanencia relativa del comportamiento humano y, por otra parte, tiene que producirse una suspensión temporal de toda finalidad práctica. Aparentemente, este último momento sólo arroja una diferencia cuantitativa respecto de los hechos recién descritos de la vida cotidiana, y hasta es posible, en casos extremos, que la observación concentrada descrita para la cotidianidad se prolongue durante más tiempo, por ejemplo, que el trazado de un boceto artístico. Pero la diferencia cuantitativa media presente en los casos normales no es más que el modo de manifestación de una diferencia cualitativa. Esa diferencia cualitativa se encuentra en el modo de suspensión de la finalidad práctica inmediata. Kant ha formulado tal vez del modo más agudo —y, en todo caso, más influyente— el problema contenido en esos datos en sus conocidos desarrollos sobre el «desinterés» del comportamiento estético; es también un hecho que en esa expresión ha confundido la cuestión. Pues, como suele ocurrir frecuentemente, en el curso del desarrollo de la doctrina la deformación idealista aportada por seguidores e intérpretes del filósofo ha agravado en mucho la que ya estaba presente en su exposición original. Así se sentó para el arte, bajo la autoridad de Kant, el postulado del desinterés absoluto; la estética se fundó y se redujo así sobre y a la contemplación pura. Y, en comprensible oposición a ese unilateral punto de vista, diversas tendencias, desde el arte tendencioso vulgar y la llamada «literature engagée» hasta las concepciones de muchos teóricos de la particidad socialista, eliminaron —con gran perjuicio de la comprensión de lo que

en el arte es realmente artístico— la justificación relativa del desinterés como momento del proceso estético global. Para conseguir una recta comprensión de la real problematicidad aquí discutida hay que contemplar la suspensión de las finalidades prácticas inmediatas —por de pronto, con independencia del planteamiento y de la solución de Kant— como momento del reflejo de la realidad objetiva y de su aprovechamiento en la práctica humana.

Hay desde este punto de vista un cierto parecido, nada engañoso ni casual, entre el reflejo científico y el estético. Ambos se separan del pensamiento y de la práctica cotidianos precisamente porque se presenta en ellos, como condición previa imprescindible de su reflejo diferenciado —y por ello eficaz— de la realidad, una tal suspensión; ambos ponen esa suspensión de las finalidades prácticas inmediatas en la base del propio comportamiento, aunque lo hacen de acuerdo con sus propias finalidades y, por tanto, de modos diversos. No puede ser tarea de este momento el estudio detallado de esta cuestión también por lo que hace a la ciencia. Pero ya la mirada más fugaz tiene que ver que el desarrollo y el despliegue de la ciencia está en última instancia condicionado por finalidades prácticas, que incluso la verdad científica más abstracta y aparentemente más alejada de la vida acaba por desembocar, antes o después, directa o indirectamente, en la práctica, pero que, por otra parte, todo trabajo científico prescribe imperiosamente una especie de suspensión de la finalidad que le subyace y que es acaso la que directamente le ha puesto en movimiento. Si se anula este acto de suspensión mientras se está trabajando para solucionar los problemas planteados por el reflejo de la realidad, el pensamiento se aleja de la esencia de la realidad, se perturba su aproximación a ésta. Por mucho que el pathos finalístico inspire el planteamiento de grandes problemas y hasta pueda orientar hacia rectas y audaces respuestas a los mismos, el hecho es que, si se interrumpe prematuramente ese estadio intermedio de suspensión, el mismo pathos tiene que obstaculizar y hasta inhibir totalmente la consecución de los fines. La concentración sobre la realidad objetiva suma esa suspensión a la que antes hemos descrito como propia de la vida cotidiana. Pero como en el caso de la ciencia no se trata simplemente de percibir un hecho singular determinado para obtener de su presencia o su ausencia una consecuencia práctica instantánea para la acción, sino que se investiga el complejo de una totalidad relativa de he-

chos no sólo en cuanto a su ser o no ser, sino también respecto de su conexión, legalidad, etc. (incluso cuando un filólogo o un historiador no pretende más que establecer la realidad de un hecho aislado este hecho le interesa por sus relaciones con otros), y las consecuencias resultantes del hallazgo no se refieren sólo a un caso singular, sino que pretenden una universalidad —también relativa—, por todo eso se tiene entre ambas suspensiones de la práctica una diferencia cualitativa.

En todos esos rasgos de suma generalidad existe un amplio paralelismo entre el reflejo científico y el artístico, paralelismo cuyo fundamento, como hemos dicho varias veces, es el hecho de que ambos reflejan la misma realidad. La diversidad se revela en los mismos dos puntos en los cuales el reflejo científico se destaca del que es propio de la vida cotidiana. Primero, porque el objeto de que poseer un carácter de totalidad diverso del que tiene en el reflejo científico. En éste se trata siempre sin duda, como hemos visto, de un complejo de hechos, conexiones y legalidades. Pero percepción, para el reflejo estético y particularmente por él, tiene como este complejo es siempre objetivamente sólo una parte de conexiones más extensas y complejas, etc., como el reflejo científico aspira siempre a trasformar el puro En-sí de la realidad objetiva en un Para-nosotros mínimamente falseado, la atención que se dirige a esa parte no debe jamás desgarrar —lo cual sería violentar— las reales relaciones objetivamente presentes entre los hechos. La cerrazón de cada reproducción de la realidad para el reflejo científico es pues en principio relativa, meramente provisional, metodológicamente aislada de su mundo circundante. Pues la unidad de la realidad objetiva, basada en la unidad de la materia, tiene que subyacer a todo reflejo científico (independientemente de que el sujeto que realiza éste sea materialista o idealista); la tendencia científica desantropomorfizadora que hemos descrito ya detalladamente tiene, entre otras, también la función de suprimir las separaciones o delimitaciones que no proceden del En-sí, sino de los modos de comportamiento de la subjetividad humana.

Desde luego que esta vinculación objetiva de todo con todo es también vinculativa para el reflejo estético, como estructura de su objeto. Pero su objeto no es simplemente, como sabemos, el Ser-en-sí del mundo, sino el Ser-en-sí del mundo del hombre, sin duda en su objetividad independiente de la consciencia, o sea, el Ser-en-sí de un mundo en el cual las huellas de la actividad humana

aparecen objetivadas, convertidas en objetos, pero de tal modo que esa su objetividad, sin suprimirse, se refiere de nuevo al hombre. A través de esa doble determinación, el aspecto de la consideración del mundo por el cual se hacen perceptibles tanto la objetividad como aquella referencialidad tiene que producir refiguraciones del mundo en las cuales el mundo externo aparezca tendencialmente ya no sólo en su totalidad puramente objetiva, sino también en el seno de esa referencialidad; refiguraciones, pues, cada una de las cuales puede y tiene que sostenerse por sí misma, sin exigir ni tolerar complementación por otras. La garantía de que este aislamiento de los reflejos singulares de la realidad no destruye su objetividad sino que, por el contrario, la expresa intensificadamente, consiste en que cada obra de arte convierte en fundamento de la totalidad intensiva refigurada las determinaciones que son decisivas para dicho aspecto del mundo. De este modo es cada obra de arte una refiguración del mundo entero visto desde un importante punto de vista humano; su totalidad y la de las determinaciones que le subyacen no es pues primariamente una totalidad formal, sino de contenido; pero ésta no puede conseguir una objetividad más que si se hace estética, o sea, más que si se sume sin resto en el mundo de formas que la evoca (de no ser así, se tiene siempre un sector parcial de la realidad, más o menos arbitrariamente elegido). Esta trasposición de la infinitud extensiva e intensiva del mundo objetivo en la totalidad intensivamente infinita de las obras de arte está descrita de un modo muy rico por Lessing a propósito del decurso del mundo y de la tragedia: «¿Lo que realmente ha ocurrido? Sea: así tendrá su buen fundamento en la eterna conexión infinita de todas las cosas. En esa conexión es sabiduría y bondad lo que en los pocos miembros que elige el poeta nos parece ciego destino y crueldad. De esos pocos miembros debería hacer el poeta un todo que se redondee plenamente, en el que lo uno se explique totalmente por lo otro, en el que no aparezca ninguna dificultad por la cual no podamos hallar la satisfacción en su lugar, sino que tengamos que buscarla fuera de él, en el plan general de las cosas; el todo de este creador mortal debería ser una silueta del todo del creador eterno...» [1]

Por radicalmente que destaque aquí la diferencia entre el reflejo científico y el artístico, no menos claro queda que, por lo que hace

1. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie* [Dramaturgia hamburguesa], 79.

a la suspensión de toda finalidad vinculada inmediatamente a un hecho de la vida humana, ambos reflejos se mueven en análogo terreno, ambos se destacan análogamente de los correspondientes modos de comportamiento de la práctica cotidiana. Lo mismo ocurre con el segundo punto de vista esencial en esta cuestión, la universalidad de lo conseguido mediante la suspensión de las finalidades inmediatas. Como es natural, esa universalidad es cualitativamente diversa en los dos modos diferenciados de reflejo. Acabamos de decir cuál es la situación en la ciencia: la suspensión de la finalidad práctica inmediata posibilita —antes o después, directa o indirectamente— una realización mucho mejor de tareas prácticas mucho más generales. También la suspensión del interés inmediato en la posición estética desemboca en la vida práctica de la cotidianidad humana. Pero, a diferencia de lo que ocurre con el reflejo científico, sólo excepcionalmente se produce en el caso estético una promoción o inhibición inmediatas de tareas prácticas singulares y determinadas. Incluso cuando obras de arte han desempeñado en la vida social un papel tan importante —bastará con recordar La Marseillaise o la novela de Beecher-Stowe—, una consideración atenta muestra en seguida la peculiaridad de su efecto: esas obras suscitan en los hombres pasiones, dan a éstas determinados contenidos, direcciones, etc., gracias a lo cual los hombres se hacen capaces de intervenir prácticamente en la vida social, de luchar por o contra determinados hechos sociales. El que estos hechos se presenten por las obras de arte directamente al conocimiento es un caso límite —aunque de suma importancia teorética y práctica—. Pero incluso cuando esto ocurre el efecto artístico rebasa ampliamente el caso singular: *La cabaña del Tío Tom* no llama en ayuda de los esclavos por ella descritos, que acaso no existieron en ese ser-así y, en todo caso, no eran prácticamente accesibles al lector movido por la evocación de la obra, sino que despierta sentimientos y pasiones encaminados a luchar por la liberación de todos los esclavos (de todos los hombres clasísticamente oprimidos). Surge así una disposición humana que, para realizarse prácticamente, para convertirse realmente en acción, tiene que hallar en la vida misma (y tal vez en la ciencia) los medios concretos, etc. Una generalización en este sentido está obviamente dada en la música ya por su naturaleza como arte. (Más tarde hablaremos de los fundamentos de la situación que hace aparecer en la música las determinaciones del reflejo estético en su

forma más general y más pura.) En todo caso, también es visible que la generalización de las finalidades surgidas por la suspensión del interés práctico inmediato en lo estético no tiene como objeto la realidad en sí, sino el mundo humano, el mundo tal como existe objetivamente en su relación al hombre.

Tal es también el caso cuando la obra de arte se dirige, en su intención subjetiva consciente, a la defensa o la destrucción de algo determinado del mundo del hombre. Pero éste no es el caso de la gran mayoría de las formaciones estéticas. De ello se sigue que su relación con el desinterés es objeto de una doble estimación falsa. Por una parte, en dependencia más o menos directa de Kant, se condenó toda desviación del desinterés como una ruptura con el principio de lo estético; por otra parte, como ya hemos mostrado, se produjo un polo contrapuesto, y no menos falso, de concepciones que no veían más justificación social del arte que la práctica social inmediata desencadenada directamente por la obra de arte. Es fácilmente visible la falsedad de los dos extremos. Ambas concepciones pasan por alto que toda obra de arte nace de las experiencias sociales de los hombres, las refleja y las elabora de un modo que, como ya mostramos, la captación del objeto queda ya inseparablemente vinculada con su afirmación o su recusación. Como es natural, esto se refiere aún más intensamente a la totalidad de la obra que a la captación de los objetos sueltos. Si pues la obra ejerce un efecto evocador, ese efecto tiene que contener ya —consciente o inconscientemente, directa o acaso muy mediatamente— el despertar de su particidad. Pero la fuerza y la profundidad reales de la evocación artística se dirigen ante todo a la interioridad del hombre: lo que ocurre ante todo es el despertar de nuevas vivencias en el hombre, las cuales amplían y profundizan su imagen de sí mismo, del mundo con el que tiene que ver en el más amplio sentido de la palabra. La sana sensibilidad social del hombre ha reconocido este efecto del arte desde los tiempos de la antigua catarsis; la catarsis en sentido estricto significa sólo, ciertamente, una determinada clase de esos efectos, ejercidos por obras de arte también determinadas; pero su real campo de juego es incomparablemente más amplio, y muy vario según las circunstancias histórico-sociales y según las artes de que se trate. El rasgo común esencial es empero que esa clase de efecto estético pertenece al Después de lo propiamente artístico; no pueden alterar este carácter básico casos límite, como el antes citado de La

Marseillaise, en los cuales la mutación del goce estético al Después ético-social es inmediata. Y esto tiene, por una parte, como consecuencia la comprensión de que, a diferencia de los dos extremos antes recordados, y presuponiendo la existencia de auténticas obras de arte, no puede haber arte alguno cuya vivencia haya de cristalizar indefinidamente en una contemplación realmente desinteresada. Por otra parte, que, en el mismo supuesto de la existencia de reales obras de arte, incluso las obras orientadas directa y exclusivamente a una alteración material de un concreto hecho situacional social y cuyo pathos nace de esa intención, crecen, como formaciones estéticas, por encima de ese caso particular que las ha determinado y evocan cosas más y más profundamente enlazadas con la evolución de la humanidad, con el ser del género humano, que las contenidas en sus finalidades inmediatas de un modo directamente explícito. Si les falta este rasgo, esas obras desaparecen rápidamente de la memoria de los hombres. (Piénsese en el drama tendencioso de Dumas fils, Augier, Sardou, etc., que tanto éxito tuvo en otro tiempo y tan totalmente olvidado está hoy.)

La concepción aquí propuesta —que el llamado desinterés constituye sólo un momento, aunque imprescindible, de lo estético, que no se trata pues de que el desinterés sea la esencia del comportamiento estético, sino sólo una suspensión necesaria, pero temporal, de las finalidades inmediatas de los hombres —no se contrapone tan diametralmente como puede parecer a primera vista a la intención real de la estética kantiana. Cierto que Kant exagera el concepto de desinterés porque, como idealista subjetivo, desea eliminar en principio del campo de la filosofía al hombre real, entero, activo y material. Lo estético debe según él conseguir dignidad filosófica precisamente gracias a su separación estáticamente metafísica, sin transiciones dialécticas, respecto de todas las manifestaciones vitales de la cotidianidad.[1] Pero, al mismo tiempo, en el pensamiento del filósofo lo estético, como entidad demasiado terrena y material respecto de lo ético, debe ocupar el modesto papel que le corresponde en la jerarquía del sistema.[2] El lugar intermedio que ocupa en el sistema de Kant el desinterés estético, por encima de los bajos intereses de la cotidianidad, pero por deba-

1. KANT, *Kritik der Urteilskraft* [Crítica de la facultad de juzgar], § 3.
2. *Ibid.*, § 4.

jo de los intereses de la ética, únicos dignos del hombre, es un lugar determinado con rigidez jerárquica; no se tolera en su localización ningún miembro mediador de un movimiento dialéctico; Schiller ha sido el primero en intentar disolver esa rigidez en un movimiento dialéctico. Sólo en lo que respecta a la relación con la naturaleza puede encontrarse en el pensamiento de Kant un conato de reconducción dialéctica de lo estético a la vida humana, y de unirlo con los supremos intereses de la humanidad. Así escribe Kant sobre la vivencia de la naturaleza: «su producto le gusta no sólo por la forma sino también en su existencia, sin que intervenga en ello estímulo sensorial alguno ni lo relacione con ninguna finalidad».[1] Tendría su interés estudiar detalladamente la rousseauniana desconfianza de Kant para con el arte. Esa desconfianza nace seguramente de las luchas de clases del siglo XVIII, de la recusación de la cultura feudal-absolutista, negación y lucha que, a consecuencia de la inferioridad y mezquindad de las manifestaciones alemanas de aquella cultura y de la importancia de la burguesía alemana, han cobrado una forma muy particular. En el capítulo dedicado al problema de la belleza natural nos ocuparemos detenidamente de las concretas consecuencias filosóficas de este supuesto del «interés intelectual por lo bello». Este momento de la estética de Kant —de suma importancia desde su punto de vista— tenía, de todos modos, que ser aludido ya aquí porque en él y sin quererlo se pone una autosuperación del mero desinterés, puesto que se apunta a una práctica universal (que para Kant quiere decir moral) trasformada por su suspensión. Cierto que ello ocurre de un modo demasiado específico. Cuando Lessing, por ejemplo, interpreta la catarsis aristotélica diciendo que «esa purificación se basa exclusivamente en la trasformación de las pasiones en disposiciones virtuosas»,[2] está estrechando sin duda también él el problema, reduciéndolo a lo puramente moral; pero su planteamiento sigue siendo mucho más universal que el de Kant.

Nuestras anteriores consideraciones muestran provisionalmente dos modos de comportamiento íntimamente vinculados, a saber, un estrechamiento de la orientación al mundo externo, la concentración de ésta a lo vivenciable por un sólo sentido o, por lo menos, a lo perceptible según un aspecto exactamente determinado;

1. *Ibid.*, § 42.
2. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie* [Dramaturgia hamburguesa], 78.

y, por otra parte, la suspensión de las finalidades inmediatamente prácticas. Las dos cosas juntas y en colaboración tienen la finalidad de posibilitar la percepción de objetos de un modo que sería inaccesible para el hombre entero normal de la cotidianidad. El medio homogéneo debe su posibilidad precisamente a ese modo de comportamiento. Pero si ese medio ha de alcanzar una realización fecunda, el estrechamiento tiene que transformarse en acto meramente inicial, tiene que volver a dar la palabra al hombre entero, aunque en forma esencialmente modificada respecto de la cotidianidad. Se trata del reflejo estético de la realidad. (Hemos hablado ya suficientemente de la peculiaridad que tiene en el reflejo científico esta trasformación del comportamiento). En lo estético el Qué y el Cómo de lo prohibido, y aún más de lo conformado, están ligados indisolublemente con el sujeto productor. La autenticidad de la objetividad estética es una función directa de la anchura y la profundidad de este sujeto. Cuando en el curso de estas consideraciones hemos criticado a algunos teóricos que defienden la importancia decisiva del medio homogéneo para cada arte, lo hemos hecho ante todo porque esos teóricos estrechan indebidamente la estructura y el ámbito de efectividad de dicho medio, porque —Fiedler ante todo— eternizan frecuentemente el acto que constituye el punto de partida, el resumen, la reducción y la concentración de la recepción del mundo, y amputan todo lo demás que tiene de problemático esta cuestión del medio homogéneo. Mas si ya en la práctica cotidiana se produce una división del trabajo entre los sentidos, de tal modo que, con toda naturalidad, percibimos visualmente con espontaneidad propiedades de las cosas que originariamente eran sensaciones táctiles, y si también la observación de la actividad científica nos obliga a reconocer que hasta en el reflejo desantropomorfizador de la realidad, la fantasía, por ejemplo, desempeña a menudo un papel de importancia, ¿cómo podemos quedarnos en lo estético con el mero acto de reducción de la atención al medio homogéneo?

Todo lo expuesto hasta este punto ha mostrado clara e inequívocamente como característica de lo estético el hecho de que el mero ser-así del hombre entero de cada caso, desde su particularidad puramente individual hasta su participación en la constitución de la humanidad (con todas las necesarias determinaciones intermedias), es de importancia decisiva para el contenido y

la forma de las formaciones estéticas. Y ello no sólo desde el punto de vista genético, como ocurre en la cotidianidad o en la ciencia, en las cuales muy frecuentemente aquello que para nacer requiere, por ejemplo, una poderosa fantasía, no la necesita ya en su reproducción teorética ni en su aplicación práctica y se convierte en elemento normalmente utilizable de la esfera teorética o de la esfera práctica. En lo estético, por el contrario, los impulsos pasan del hombre entero creador a la obra de arte, se convierten en elementos constructivos objetivos de ésta, en determinaciones del Qué y el Cómo de su objetividad, de modo que no es posible efecto alguno, recepción alguna, sin una reproducción de la totalidad de tales impulsos que se redondean en la obra hasta dar un todo, una unidad. Al trasponerse el hombre entero al medio homogéneo de su arte, no se pierde su riqueza de determinaciones y tendencias, sino que sobra meramente una forma nueva en la concentración sobre el nacimiento y la preservación del medio homogéneo, en su desarrollo como portador de un «mundo», como órgano del reflejo estético de la realidad. También de esto hemos hablado ya en otros contextos; para diferenciarlo del hombre entero de la cotidianidad, hemos hablado del «hombre enteramente» relacionado creadora y receptivamente con el arte. El medio homgéneo no puede cumplir su función estética sino gracias a esta relación.

Como siempre que en la esfera estética algo consigue importancia real y duradera, también aquí se trata de una ulterior elaboración, por medio de trasposiciones, de tendencias ya presentes y activas en la práctica cotidiana. Hemos aludido ya varias veces a la división del trabajo entre los sentidos en el trabajo, y también al hecho de que resulta imprescindible para el tráfico de los hombres entre sí que impresiones puramente visuales o auditivas figuren como señales de la interioridad humana y, como tales, se descifren siempre espontáneamente con mayor o menor corrección. También es evidente, y destaca ya con claridad en el arte inicial del período mágico, que los gritos, los gestos, etc., se aperciben e interpretan espontáneamente como portadores de contenidos anímicos. Aún más: ya esos primeros conatos de reflejo estético de la realidad muestran que en el medio homogéneo —de la danza, por ejemplo— el poder reunidor y unificador del ritmo es capaz de producir intensificaciones y exacerbaciones inasequibles normalmente para la gesticulación de la cotidianidad. De-

cimos «normalmente» porque, como excepción, puede, naturalmente, ocurrir siempre que también en la vida cotidiana se produzcan tales exacerbaciones de gestos desencadenadores de emociones, aunque falte necesariamente el principio de la rítmica, ordenador, homogeneizador y, con ello, adaptador de los contrastes y promotor de su culminación, y aunque la sistematicidad estética de esas emociones nacidas espontáneamente, por pura expresividad, tenga por fuerza un carácter puramente casual. Las formas de transición del período mágico, en el cual lo estético no se ha desarrollado aún hasta conseguir una sustantividad, muestran también que el medio homogéneo nace o falta aún en un determinado terreno según que las condiciones genéticas nacidas de la magia obren en favor o en contra de él; piénsese en los éxtasis orgánicos que hemos estudiado ya, en los cuales el medio homogéneo de la danza no es concorde con la intención subjetivamente sino de un modo casual; o en las llamadas venus del palolítico, en las cuales los órganos sexuales dominan plenamente, lo que quiere decir que no se ha querido ni conseguido ningún medio homogéneo de la visualidad plástica, sino que la «composición» de las estatuillas está determinada por motivos que son completamente ajenos a esa cuestión. (Es posible, desde luego, que en estadios más evolucionados esos mismos motivos se realicen con medios estéticos, en un medio visual homogéneo peculiar, pero esto no tiene nada que ver con el problema aquí estudiado).

La fuente inmediata de la concurrencia de todas las capacidades, peculiaridades, etc., que constituyen el hombre entero en el resto de su vida, en el medio homogéneo de un arte es la doble naturaleza del medio mismo. Éste es, al mismo tiempo e inseparablemente, algo sumamente personal, hasta lo subjetivo particular, y, por otra parte, un sistema de leyes autóctonas, supraindividuales, propias del arte de que se trate y que tiene que obedecerse si no se quiere que la posición estética fracase totalmente. Es imposible exagerar por lo que hace a la rigidez y la intimidad de esa inseparabilidad. Se trata siempre de un acto único y unitario. Es imposible por principio poner el medio homogéneo de cualquier arte, moverse en él libre y fecundamente, si esa posición y ese movimiento no son de carácter completamente personal, si algún momento carece del sello inconfundible de la individualidad que lo pone. Pero no menos imposible es expresar la personalidad creadora en el medio homogéneo de un arte si su desenca-

denamiento no coincide con el cumplimiento de las leyes objetivas imperativamente prescritas por el medio homogéneo, y si esa coincidencia no es inmediata y evocadora. Aquí pueden captarse materialmente dos peculiaridades de lo estético. Pues la necesidad de esa convergencia absoluta indica de nuevo que las leyes estéticas no pueden satisfacerse sino mediante su ampliación. Una ley cuya existencia se base exclusivamente en conexiones objetivas puede enriquecerse, o experimentar una aproximación, o errarse, etc. Todo eso ocurre en actos subjetivos cuyo portador es el hombre entero; pero la decisión, tanto en sentido positivo como en sentido negativo, no depende de eso sino genéticamente, y no temáticamente. En cambio, si la satisfacción objetiva misma está vinculada a la personalidad, si en ella no se ha borrado el ser del hombre entero, ningún cumplimiento puede ser igual que otro, cada uno tiene que poseer carácter personal no sólo de modo fáctico-empírico, sino también en cuanto a la determinación de valores.

Si esa vinculación del principio artístico a la individualidad encarnada en la obra no tiene que redundar en un completo nihilismo, en la anarquía de una igualdad sin criterio de toda y cualquier manifestación de la personalidad, hay que asegurar toeréticamente como criterio, como principio de la jerarquía estética, la satisfacción de los postulados del arte de que se trate (y, en ellos, los del arte en general). Pero entonces la medida del éxito o del fracaso no puede buscarse y hallarse más que en la medida en la cual una tal emanación de una personalidad encarnada en la obra levanta o rebaja, profundiza o trivializa, amplía o estrecha, etc., aquellos postulados. La necesidad de una tal concepción que pone las leyes de un arte (y en ellas las del arte en general) en relación con la expresión de la personalidad creadora, tiene diversísimas raíces. En este contexto aparece según el aspecto indicado; pero su base más robusta es el carácter básico mimético de todo arte. Las leyes de un arte, y éste mismo con ellas, caerían en una arbitrariedad sin límites si no fueran mediaciones necesarias para captar adecuadamente el mundo de la humanidad desde un punto de vista determinado y esencial para los hombres. Y esa base se despoja en seguida de su abstracción (y, con ella, de los restos de una arbitrariedad dogmática que aún lleva en sí en esa versión abstracta) cuando se tiene en cuenta su historicidad, a saber, el hecho de que toda concreción del medio homogéneo

realiza y hace vivenciable no sólo la individualidad del creador, sino también, uno actu, el estadio evolutivo dado de la humanidad (y, dentro de él, el punto de vista de una clase, de una nación, etc.), así como la perspectiva, objetivada en las leyes del arte en cuestión, que capacita para iluminar respecto del hombre y de la evolución del género humano, determinados momentos de la realidad, de un modo más completo y profundo que el accesible al hombre entero en su pensamiento cotidiano.

Estas consideraciones llevan a contemplar con más atención la relación del hombre entero con el «hombre enteramente» activo en lo estético. Lo primero que habría que decir al respecto es que no se trata de una interiorización, de una unilateral intensificación de la interioridad, ni siquiera en el caso de un género como la lírica, al modo como tan gustosamente afirman teorías modernas. Permítasenos recordar lo que antes dijimos acerca de la alienación y su retrocapción en el sujeto. Se mostró allí que en el arte —igual que en la vida— la riqueza y la profundidad de la subjetividad no pueden conseguirse más que a través de la conquista del mundo externo. Y ni siquiera la lírica más intimista, una lírica que no expresara directamente más que estados del alma, podría cristalizar en forma sin apoyarse en un reflejo del mundo externo, sin invocar, aunque no sea más que como pretexto o como horizonte lejano (a veces abstractamente desdibujado), la refiguración de dicho mundo. La expresión «introversión», tomada de la psicopatología, es confusionaria por la razón general de que sólo es posible comprender el hombre enfermo de un modo racional —también en el sentido de y para el terreno de lo estético —partiendo de la comprensión del hombre normal, y no a la inversa; y, además, por causa de la concreta estructura de lo estético. Incluso cuando el sujeto lírico parece orgullosamente basado en sí mismo, cuando explícitamente o por el lenguaje implícitamente despectivo de sus imágenes pretende eliminar el mundo externo y no reconocer como verdadera y auténtica más que su propia interioridad, eso no es más que superficie, aunque, desde luego, no inesencial. En el contenido, en la esencia y, por tanto, también en la forma de lo que así aparece se contiene una relación profunda e íntima —a menudo negativa, desde luego— con el mundo externo, e incluso, aunque esto no está generalmente explícito, con el mundo externo social de la propia época, del pasado o del futuro. Esa intensiva riqueza relacional es precisa-

mente lo que consigue prestar al poema lírico plasticidad y profundidad. En cambio, la verdadera introversión, tal como se presenta en los enfermos mentales, es una deformación de la personalidad, la cual —de hecho y no sólo polémicamente, utópicamente, como en la lírica «introvertida»— corta los lazos de unión entre el Yo y su mundo circundante y acarrea el vaciado, la destrucción de la vida interior. La peculiaridad del reflejo lírico de la realidad —en comparación con la épica y aún más con la dramática—, el papel específicamente activo que desempeña en ella el Yo, reflejando el mundo externo, tiene, desde luego, que analizarse con cuidado y llevarse a concepto. Pero como éste no es el lugar adecuado para tratar este tema suficientemente, permítaseme aducir una estrofa de T. S. Eliot —sin duda uno de los autores bajo cuya égida se niega el carácter de reflejo que tiene la lírica— para mostrar que ni siquiera lo más íntimo puede recibir forma sino mediante el reflejo del mundo externo.

This is the dead land
This is cactus land
Here the stone images
Are raised, here they receive
The supplication of a dead man's hand
Under the twinkle of a fading star.

Y luego me permito una breve ilustración teorética de la situación, de la orientación en el planteamiento y en la respuesta, citando las frases finales de un intento, también muy breve, de formular la esencia del reflejo en la lírica: lo específico de la forma lírica consiste en que en ella el proceso de reflejo «aparece como proceso también artísticamente; la realidad conformada se despliega en cierto modo ante nosotros in statu nascendi, mientras que las formas de la épica y la dramática —también sobre la base de la eficacia de la dialéctica subjetiva— representan sólo la dialéctica de la apariencia y la esencia en la realidad poéticamente reflejada. Lo que en la épica y la dramática se desarrolla como natura naturata, en su movimiento dialéctico objetivo, se nos presenta en la lírica como natura naturans».[1]

1. G. LUKÁCS, *Schicksalswende* [Inflexiones del destino], Berlin 1956, pág. 231.

Pero con esto no se consigue más que una delimitación negativa, aunque sin duda importante. Pues la recusación de la interioridad pura, vuelta a sí misma, como representación del hombre entero y como fundamento de su trasformación en el «hombre enteramente» puesto en la esfera estética es instructiva, ya en su mera negatividad, porque pone de nuevo como presupuesto de la creación de mundo por el arte la vinculación del arte al mundo, su arraigo en él. Las glorificaciones à la mode de la introversión pasan, en efecto, por alto que lo que ellas buscan, la intensificación de la interioridad humana, es algo diametralmente contrapuesto a la introversión real, patológica. El punto de confusión es el hecho de que esas modernas tendencias tienen subyacente una oposición contra otras determinadas tendencias, sociales éstas, del capitalismo desarrollado. La orientación intimista es expresión de la recusación de concretas constelaciones o concretos hechos sociales, incluso cuando esa motivación se mistifica en la consciencia subjetiva como eterna relación humana entre la interioridad y el mundo externo. Y la verdadera intensidad artística de la expresión, la encarnación estética de una auténtica interioridad, requiere, aunque sea con una falsa consciencia, esta relación con el mundo de la objetividad, y que esa relación, que desencadena la orientación hacia la interioridad, se haga vivenciable en la obra, de un modo u otro, aunque sea con un pathos de recusación. En esto tiene precisamente su fundamento la superioridad de Franz Kafka sobre otros autores contemporáneos de análogas aspiraciones.[1] En todos estos casos, la interioridad, como fundamento de la subjetividad estética como tal, no tiene nada que ver con el pseudo-concepto de introversión, estéticamente tan confusionario.

Si queremos entender la real trasformación del hombre entero en el «hombre enteramente» y su fecunda relación con el medio homogéneo de las diversas artes, debemos volver un momento a los hechos de la vida cotidiana de los que partieron nuestras consideraciones y contemplar más de cerca analogías y diferencias respecto de la situación propia de lo estético. Hemos visto que en la vida cotidiana el estrechamiento de la consciencia, su reducción a la observación auditiva o visual de un determinado fenómeno, está relacionada con una intensa concentración. Todas las propie-

1. G. LUKÁCS, *Wider den missverstandenen Realismus* [Contra el realismo mal entendido], Hamburg 1958, págs. 45 s., 86 s.

dades del hombre en cuestión, todas sus anteriores experiencias, todos los conocimientos que posee, aparecen condensados en ese acto, con objeto de que el fenómeno puesto bajo el cono de su luz se capte en su actual ser-así del modo más exacto posible y pueda, además, procederse a su inordinación en el sistema de las experiencias de aquel sujeto. No hay duda de que la realización inicial de este acto tiene su parecido con el comportamiento que estamos estudiando, especialmente por lo que hace a la concentración y a la subordinación de todas las posibilidades relacionadas del hombre situadas bajo esa atención un tanto unilateral. Y la diferencia —aún más importante en este contexto— consiste en que en la cotidianidad, una vez captado el fenómeno que se buscaba, vuelve a asumir sus derechos la estructura normal del hombre entero. La posición del medio homogéneo en lo estético significa en cambio otras dos cosas: por una parte, ya desde el primer momento no se orienta a un determinado objeto aislado precisamente por su determinación; la percepción de detalles, sin duda esencialmente agudizada respecto del término medio cotidiano, no cristaliza nunca en un aislamiento del fenómeno, sino que, por el contrario, el detalle cobra su precisión y su relevancia precisamente por el lugar que ocupa en una conexión tendencialmente omnilateral. Por otra parte, ese acto de estrechamiento y concentración tiende en lo estético a ser perenne: es propio de este «hombre enteramente» tomado el modo de comportamiento que nace de la inserción de todas las capacidades, sensaciones, conocimientos, experiencias, etc., en la concentración sobre el medio homogéneo de un arte. Mientras que en la vida cotidiana el hombre entero conserva tendencialmente su unidad y su totalidad incluso cuando pone en obra (o se reserva) sus fuerzas de los modos más diversos de acuerdo con las diversas tareas de la vida, el hombre enteramente no se realiza más que respecto del medio homogéneo de un arte determinado. La justificación de un tal comportamiento se funda en que con su ayuda la misma realidad con la que se enfrenta el hombre en todas sus manifestaciones vitales queda reflejada en última instancia al servicio de aquella diferenciadísima práctica global, pero, por el paso a ese tipo de comportamiento respecto del mundo, entran entonces en el reflejo de la realidad importantes rasgos y conexiones que, sin él, habrían sido siempre inaccesibles al hombre entero de la cotidianidad.

Esta fecundidad del medio homogéneo, mediada por el hom-

bre enteramente tomado que se orienta a él, se manifiesta en una serie de contradicciones motoras que constituyen aquí la relación productiva entre el sujeto y el objeto. El primer complejo de contradicciones, que ya conocemos, aparece ahora con figura más concreta que hasta el momento. Todo medio homogéneo nace de la necesidad de los hombres de captar el mundo para ellos objetivamente dado, que es al mismo tiempo el mundo de sus alegrías y sus sufrimientos y ante todo el mundo de su actividad, de la construcción de su propia vida interior y de su dominio de la realidad —desde un punto de vista esencial determinado, más próxima y concretamente, más intensa, profunda, amplia y detalladamente que según las posibilidades de la vida cotidiana, y de aproximarse a él a partir de una problemática que por fuerza tiene que ignorar metodológicamente el reflejo desantropomorfizador de la realidad. Como es natural, esa determinación descriptiva esboza la situación de una diferenciación ya consumada de los modos humanos de comportamiento respecto de la realidad que se enfrenta a todos ellos. Pero como hemos descrito ya las tendencias espontáneas que llevaban a la auténtica posición estética en el período de la unidad mágica indiferenciada, y como la relación histórica del arte con la religión será objeto de un capítulo propio, no es aquí necesario diferenciar más esta situación históricamente. Lo decisivo desde el nuevo punto de vista es aludir a la gran estabilidad histórica de esos modos de comportamiento y de los medios homogéneos nacidos de ellos. Es claro que la lírica de Rimbaud se diferencia cualitativamente de la de Safo, y lo pictórico de Cézanne de lo pictórico del paisajismo chino, etc.; pero toda contemplación sin prejuicios, no confundida por un historicismo exacerbado, comprobará espontáneamente esa universal comunidad del medio homogéneo de cada caso y de sus leyes. (Es para nosotros obvio que la evolución histórica produce un continuo enriquecimiento, aunque, desde luego, de modo contradictorio e irregular.) La entrega del hombre enteramente considerado a su medio homogéneo de cada caso tiene pues como consecuencia una fecunda contradicción: por una parte, nace en esa relación sujeto-objeto un poderoso vehículo de conquista de la realidad. Para quedarnos con el ejemplo de la pintura: se hacen visibles cosas, relaciones, situaciones, etc., que antes nadie habría percibido. Y al convertirse esos descubrimientos, lenta o rápidamente, en bien común de los hombres, se amplía y profundiza para ellos mismos

el mundo en el que viven y obran. La posibilidad del descubrimiento hace de esa relación subjeto-objeto, de la concentración sobre un determinado camino de la concepción del mundo, de la radical eliminación de todas las derivaciones y distracciones a las que constantemente está expuesto, y hasta entregado, el hombre entero de la cotidianidad. Seguramente no será necesario confirmar esa afirmación mediante ejemplos; todo el mundo sabe lo que ha significado el período del Renacimiento para el descubrimiento de la estructura y la motilidad del cuerpo humano, o el siglo XIX por lo que hace a la relación entre la luz y el color de los cuerpos. Puede ilustrar este punto el siguiente recuerdo de Condivi sobre Miguel Ángel: «Aunque ha pintado tantos miles de figuras cuantas vemos, nunca ha hecho ninguna igual que otra o ejecutando el mismo movimiento. Al contrario, una vez le oí decir que nunca trazaba una línea sin asegurarse antes de si no la había trazado ya en otro tiempo, caso en el cual la borraba si el trabajo estaba destinado a ser público».[1]

Estas tendencias se han emparentado a veces demasiado con las científicas; ello se comprende, porque los esfuerzos científicos de artistas renacentistas como Piero della Francesca o Leonardo son universalmente conocidos, aunque no estén a la altura de sus producciones artísticas. Pues todo descubrimiento artístico, incluso cuando, desde el punto de vista de una consideración abstracta del contenido, converge con los resultados científicos, tiene algo que los rebasa específicamente, y esto es de hecho lo que convierte la mera percepción de algo hasta entonces no observado en una innovación artística. El aspecto decisivo, de contenido, que tiene esta constelación es muy complicado; el contenido de tales descubrimientos va desde nuevas iluminaciones del alma humana hasta la visión de nuevos caminos de la evolución de la humanidad. Ya nuestras anteriores consideraciones han rozado frecuentemente esta multiplicidad o variedad de estratos, y las que seguirán harán repetida referencia a este complejo de cuestiones. Por eso puede bastar aquí una simple alusión para aclarar un tanto el contenido histórico-social, referido al hombre, como innovación de presencia puramente artística. Eso es también obvio, desde luego, en el caso de la riqueza de movimiento característica de Miguel Ángel. Pero permítasenos aducir una observación de R. M. Rilke

1. A. CONDIVI, *La vida de Miguel Ángel*, cap. 58.

a propósito de las naturalezas muertas de Cézanne. Estaba contemplando con Emil Preetorius uno de esos cuadros: «Rilke consideró reflexivamente un buen rato la magnífica pintura y observó al final: pero sería ya imposible comerse estas manzanas. Y a mi pregunta —en broma— sobre si es que son comestibles las manzanas de pintura al óleo en general, contestó, suavemente, como siempre, pero con decisión, serio, sin vacilar, que las de Chardin sin duda alguna, y aún las de Manet, pero que eso terminaba con Cézanne».[1]

La observación de Rilke, que a primera vista parece grotesca y fuera de lugar, ilumina ásperamente toda la problemática histórico-social que en el caso del gran artista Cézanne rodea la lucha por algo nuevo: sus intentos de evitar a la vez todas las tendencias subjetivistas y las que llevaban entre sus principales contemporáneos a una disolución de la unidad del cuadro. Esa luz ilumina la trágica lucha de Sísifo cézanniana, su esfuerzo por captar el objeto, a la vez, con más verdad natural y con más composición de lo que era posible a aquellos otros pintores sobre la base de su visión y de su método. Con su observación aparentemente ingenua, Rilke apunta al histórico callejón sin salida que Cézanne, en una lucha trágica y perdida, ha intentado convertir en camino real: la lejanía respecto de la humanidad, iniciado precisamente por él contra su voluntad, en aquellas luchas suyas internas, que son en sí profundamente humanísticas. Así en todo descubrimiento realizado por el hombre en una entrega completa al medio homogéneo de su arte se encuentra al mismo tiempo, inseparablemente, algo recién descubierto en la realidad objetiva misma que constituye el mundo circundante objetivo del hombre, y en las relaciones de los hombres con ese mundo. Esta interacción dialéctica, cuya eficacia subyace objetivamente a la vida de todo hombre, puede cobrar mediante esa entrega una expresión sensible y significativa, y convertirse en posesión evocadoramente espontánea de todos los hombres, en vehículo de la evolución de su autoconsciencia.

Echemos ahora un vistazo al otro lado de la contradicción que hasta el momento hemos contemplado sólo desde un punto de vista. Este otro aspecto se encarna en la legalidad interna del medio homogéneo mismo, en el modo como consigue un encuentro polé-

1. *Der Monat*, núm. 81, enero de 1955, pág. 248.

mico con la voluntad del individuo creador. Hemos podido observar hace un instante la más simple consecuencia de esa interacción. Pero ese impulso al descubrimiento de nuevas tierras es al mismo tiempo una fecunda posición de fronteras. Contra teóricos que pretenden reducir el alcance del contenido del medio homogéneo a su pura inmediatez sensible, ha sido necesario mostrar la infinita riqueza de relaciones posibles del hombre con su realidad total, que pueden integrarse en la conformación pictórica, puramente visual, de una manzana; que la refiguración pictórica de ésta, sin saltar los límites de lo pictórico, puede revelar decisivas situaciones histórico-sociales, de concepción del mundo, de los hombres mismos y de su posición o actitud respecto de los hechos. Esta irrupción del múltiple contenido de la vida del hombre entero en el mundo expresivo del hombre, rigurosamente delimitado por las leyes del medio homogéneo, recibe un impulso de ese mismo mundo expresivo y, a la vez, se ve imponer determinadas barreras. El que esas barreras se desplacen en el curso de la evolución, el que luego resulte articulable mucho que en otro tiempo no se conoció ni como barrunto o que, a lo sumo, se expresaba balbucientemente, son hechos que no refutan la existencia misma de las barreras ni tampoco su acción promotora sobre la amplitud y la profundidad del contenido y de la forma artística. El talento verdadero —cuya determinación se yerra siempre que se le busca en cualidades sueltas generalizadas del hombre (o en su síntesis)— es precisamente la recta relación del hombre enteramente tomado a su medio homogéneo, la capacidad de hallar, en la elección del contenido vital total que pugna por expresarse, el Qué y el Cómo cuyo contenido y cuya forma sean tales que precisamente ese medio homogéneo pueda alzarse a fundamento de su propia forma concreta.

Las reglas particulares, derivadas del medio homogéneo, que regulan esas interacciones entre sujeto y objeto, contenido y forma, riqueza y unidad, etc., son, como es natural, diversas en cada arte y hasta en cada género, y no pueden, por tanto, estudiarse más que en sus teorías respectivas, no en la doctrina de los principios del reflejo estético. Pero ya la más general caracterización del medio homogéneo, a saber, la afirmación de su homogeneidad, no debe conceptuarse —si es que quiere entenderse rectamente— como una propiedad abstracta, negativa, sino como algo positivo que obra concretamente. Tampoco aquí se trata de una situación

o una estructura exclusiva de lo estético y que se hubiera «inventado» en un momento u otro, sino de un problema general del reflejo de la realidad, problema, de todos modos, que cobra aquí una forma particular y peculiar, una intensificación cualitativa. El papel que desempeña la negación en la lógica hegeliana es de suma importancia para la evolución dialéctica. Sólo puede producirse una conexión real, concreta y movida, cuando la afirmación y la negación, la determinación y la negación cobran una relación tan íntima que la negación se hace visible para la determinación como su propia negación. (En esto rebasa Hegel la célebre precisión de Spinoza «omnis determinatio est negatio», que él mismo ha aplicado y comentado tantas veces.) Así ocurre, por ejemplo, en la conexión de lo Uno con lo Vacío: «Lo Vacío es *fundamento del movimiento* sólo en cuanto relación *negativa* de lo Uno a su *negativo*».[1] Engels ha divulgado varias veces esa concepción de la negación sin la cual es imposible llegar a una negación de la negación, especialmente en una polémica de plásticas formulaciones contra la concepción metafísica vulgar de la negación. Esta concepción vulgar se opone a la precisa determinación hegeliana de la negatividad existente para cada posición positiva. Suele decirse en este sentido, indica Engels, «niego la proposición: la rosa es una rosa, cuando digo: la rosa no es una rosa». En su ulterior exposición muestra luego los sencillísimos hechos que llevan necesariamente a la concepción hegeliana del negar dialéctico. (Con esto se abre el problema de la negación de la negación, pero ese problema no tiene por qué preocuparnos en este momento.) Escribe Engels: «En la dialéctica negar no significa simplemente decir no, o declarar inexistente una cosa, o destruirla de un modo u otro... La naturaleza de la negación está aquí determinada por la naturaleza general y, en segundo lugar, por la naturaleza particular del proceso... Cada clase de cosas tiene pues su modo peculiar de ser negadas de tal manera que nazca de ello un proceso, y lo mismo ocurre con cada clase de representaciones y conceptos. En el cálculo infinitesimal se niega de modo distinto que en la producción de potencias positivas a partir de raíces negativas».[2] La aclaración hegeliana de la negación dialéctica, especialmente tal como se presenta en la exposición por Engels, muestra una diferencia-

1. HEGEL, *Wissenschaft der Logik* [La ciencia de la lógica], *Werke* [Obras] *cit.*, Band [vol.] III, págs. 177 s.
2. ENGELS, *Antidühring*, *cit.*, págs. 144 s.

ción de la situación de los polos Sí y No (conservación y destrucción) en la realidad misma y en su captación aproximadamente adecuada por el reflejo correcto. Lo principal de todo eso es para nosotros que la negación dialéctica representa un caso especial, producido por la realidad misma, de la negación general abstracta. Ya la vida cotidiana se ve constantemente obligada a enfrentarse con esa diferencia, porque sus consecuencias prácticas son de gran alcance. La tendencia espontánea del reflejo científico de la realidad —que no se identifica en absoluto de un modo simple con la claridad filosófica sobre la significación básica del método dialéctico, y hasta en algunos casos, incluso en afirmaciones científico-metodológicas, puede perfectamente presentarse, y lo hace realmente, cuando el pensamiento filosófico se encuentra preso en la metafísica y recusa tajantemente la dialéctica— se orienta a explicitar concretamente a su modo, para cada terreno, la relación real de determinación y negación. Desde el reconocimiento de la evolución de la vida hasta el papel de lo negativo (el «mal») en la ética, la historia, etc., el conocimiento de tales conexiones es imprescindible para una reproducción correcta de la realidad tal como ésta es en sí. El reflejo estético tiene pues que recorrer también, en la exacta separación de las dos principales clases de negación, el camino que han emprendido, con independencia de él, la cotidianidad y la ciencia. Como en todos los demás casos, la analogía se basa en que los tres tipos de comportamiento se confrontan con la misma realidad, en que la condición imprescindible para que satisfagan sus funciones sociales es precisamente la captación correcta de las determinaciones esenciales de ese objeto común.

III *El medio homogéneo y el pluralismo de la esfera estética*

Ya hemos podido ver cuál es la específica dirección en la cual el reflejo estético rebasa la comunidad reconocida hace un momento —y mantenida en su práctica—. El contenido esencial de esa diferencia consiste en que, frente a las tendencias —en última instancia monistas— del reflejo científico (unidad tendencial, conexión en último término unitaria de todas las ciencias), el reflejo estético es por su esencia pluralístico. Este carácter culmina en la sustantividad o independencia de toda obra de arte, para cuyo

efecto normativo no hay ninguna otra obra que pueda ofrecer una ayuda, una complementación. Por eso, como ya hemos visto, el amplio sistema categorial, el medio homogéneo de la pluralidad, está relacionado precisamente con artes y géneros independientes. Y con esto se presenta en seguida la contradicción fundamental de lo estético, ya conocida: la posición de las obras de arte, siempre parcial por el contenido y por la forma (siempre un trozo, una sección de la totalidad de la realidad, conformada desde el punto de vista «unilateral» de un concreto medio homogéneo) presenta y realiza necesariamente la pretensión de representar un «mundo», una totalidad consumada y cerrada. La real superación de esa contradicción consiste —también contradictoriamente— en el carácter evocador de las obras de arte, en su despertar vivencias del mundo, fenómeno en el cual el redondeo formal, la independencia de toda formación estética, se convierte en portador de la autoconsciencia del género humano. Hemos tratado ya estos problemas y aún tendremos que concretarlos más adelante. Aquí había que recordarlos al menos brevemente, con objeto de que apareciera en la adecuada perspectiva la concreción conceptual del medio homogéneo.

Si la obra de arte ha de ser una totalidad intensiva de las determinaciones esenciales que resultan del aspecto del medio homogéneo, es imprescindible eliminar de la reproducción de la realidad estéticamente reflejada, orientada a una totalidad intensiva, todas las conexiones casuales, periféricas, fugaces, cuyas complicadas interacciones constituyen en la vida la línea tendencial de las necesidades. El juego combinado de acentuaciones y eliminaciones es lo único que puede hacer de la formación estética aislada, limitada por el contenido y por la forma, un «mundo» en algún sentido. Si el arte aplica estos principios al problema, antes estudiado, de la determinación y la negación, se presenta muy claramente, en comparación con la vida, la intensificación en novedad cualitativa que se produce en lo estético: por estar toda negación que se presente en este campo esencialmente vinculada de modo dialéctico con las positividades conformadas, por no ser más que su propia negación, exclusivamente su propia negación, se produce un sistema de momentos exclusivamente esenciales, algo que en la vida misma no puede producirse por razones de principio y que, sin embargo, dice sobre la vida lo más esencial. Aquí se hace de nuevo visible —dicho sea de paso— que el reflejo estético no tiene

nada en común con una fotocopia mecánica. La situación es sobre todo visible en la música: la interrelación concreta, no puede construirse más que sobre ese principio, y la música tendría que reducirse inevitablemente a mero rumor, a ruido, si se produjera en ella una ruptura con ese dominio absoluto de lo esencial, con esa estricta y exclusiva referencialidad recíproca de las esencialidades. No es casual que, al estudiar la dialéctica de Heráclito y para responder a objeciones tradicionales suscitadas contra ella, Hegel apele a la esencia de la armonía musical. Y así escribe, oponiéndose al Erixímaco del *Simposio* platónico, que concibe la armonía como superficial homogeneidad, sin negación ni contradicción: «Lo simple, la repetición de un sonido, no es ninguna armonía. La diferencia es esencial para la armonía; tiene que haber una diferencia, esencialmente, absolutamente. La armonía es en efecto el devenir absoluto, el trasformarse, no el alterarse, no ser ahora esto y luego otro. Lo esencial es que todo lo diverso, todo lo particular es diverso de otro; pero no abstractamente, no de un otro cualquiera, sino *de su* otro; cada cosa es sólo en la medida en que en su concepto no se contiene ningún otro en sí que no sea ése... Así ocurre también con los sonidos; tienen que ser diversos, pero de tal modo que puedan ser también unos; y eso son los sonidos en sí. Es necesaria para la armonía una determinada contraposición, su contrapuesto, como en la armonía de los colores».[1]

En cierto sentido podría decirse, sin duda, que la concentración de este problema sobre la pura negatividad no pasa de ser eso, una exageración. Y eso es verdad en el más estricto sentido. Pero se trata de una concentración de tendencias realmente activas. Del mismo modo que en el reflejo científico (de acuerdo, también, con un importante descubrimiento de Hegel) hay una exacerbación ininterrumpida que, partiendo de la simple diferencia, y con saltos desde luego, lleva a la contradicción y a la contraposición, así también ocurre en lo estético, desde el matiz hasta el contraste. Con la afirmación de la profunda conexión y copertenencia incluso de las cosas más contrapuestas se da solución, por lo que hace a nuestro problema, también a la homogeneidad última de las cosas menos alejadas unas de otras. Que yo sepa, fue mi joven amigo muerto, Leo Popper, el primero en indicar que se trata en esto de

1. HEGEL, *Geschichte der Philosophie* [Historia de la filosofía], *Werke* [Obras], *cit.*, Band [vol.] XIII, pág. 308.

un principio universal de toda conformación artística. Analizando el tipo de conformación practicado por Pieter Brueghel el Viejo, Popper habla del papel de la acción conjunta de la firme y sólida corporeidad y el aire «que cierra los cuerpos contra el mundo... al mismo tiempo que, a pesar de ello, los casa profundamente con el mundo. Pero con la misma fuerza con que esos cuerpos se incorporaban el aire, se atraían también los unos a los otros, se comían, se digerían, se volvían a comer, hasta convertirse como en una materia y emparentarse todos con todos. La flor tenía algo del agua, el agua del camino, la tierra del cielo, y no había nada que no fuera como de todos. Así se formó la materia originaria de esta pintura. Completamente homogénea, obtenida de las cosas, y, sin embargo, como un trozo de la materia de la que estaba hecho el pintor mismo. Toda pintura ha dado desde siempre, en vez de la multiplicidad de las materias, que son todas de diversos pesos, un material particular de peso específico unitario; una materia ligera o pesada a la que recayó involuntariamente el papel místico de unir lo que Dios había separado, materia que, cuando fue hermosa, fue capaz de satisfacer con la seriedad más profunda esa tarea y, como "pasta cósmica", pudo expresar todas las materias».[1]

Leo Popper describe aquí acertada y pintorescamente un hecho fundamental del arte. Pues es claro sin más —y aún volveremos a hablar de ello— que en esa «pasta cósmica» no se han sumido sin dejar huellas, ni desde el punto de vista de la intención ni desde el del resultado, todas las diferencias de la materia. Al contrario: esa última homogeneidad no supera las diferencias, desde las mínimas hasta la contraposición, sino que se limita a conseguir un profundo parentesco, una íntima copertenencia de lo más ajeno en la vida; lo hace con evidencia sensible y crea así para todas las relaciones conformadas en una obra, hasta el dramatismo trágico, una atmósfera unitaria que no es externa a los objetos y no los rodea con indiferencia, sino que lleva a intuición la propia atmósfera del destino de su mero ser-así, de su esencia más profunda. Precisamente el arte más grande y más auténtico manifiesta esta tensión entre la suprema unidad y la suprema diversidad, tensión cuyo momento abarcante es el mantenimiento de la homogeneidad

1. LEO POPPER, «Pieter Brueghel der Altere» [Pieter Brueghel el Viejo], *Kunst und Künstler*, Año VIII, Berlin 1910, pág. 600.

última de esas entidades en enérgica divergencia. Es hoy un lugar común la riqueza en hombres de los más diversos que presenta el teatro shakespeariano. Pero la profundidad trágica de ese teatro sería inimaginable si detrás de esa pluralidad de tipos no se trasparentara una homogeneidad capaz de hacer, de la contraposición de Otelo, Desdémona y Yago, por ejemplo, algo acordado, algo inseparablemente unido, una homogeneidad de la multiplicidad infinita que corresponda estéticamente a la unidad de la multiplicidad en el reflejo cognoscitivo de la realidad.

La unidad que así se produce —la más íntima y orgánica que conoce la consciencia humana— es en sí misma, como se ha visto, de carácter contradictorio: es una unidad de contraposiciones cuyos miembros se excluyen, y la misma contraposición se preserva en ella. Ésta su estructura objetiva tiene como consecuencia necesaria que el proceso creador subjetivo que la produce haya de ser también contradictorio. Este aspecto objetivo de la contradictoriedad estudiada aparece precisamente del modo más preciso en la homogeneidad del medio del arte (o de la obra). Hemos citado la excelente descripción por Leo Popper del resultado final del proceso creador en la obra de Brueghel. Popper ve claramente que ese resultado —aun teniendo en cuenta la gran consciencia artística de Brueghel— no podía ser el objeto de la intención del artista, sino más bien algo nacido casi directamente de su fracaso. Escribe Popper acertadamente: «el pintor pensaba precisamente en lo contrario, en una entrega libérrima a la naturaleza de las diversas materias. Vemos cómo entiende los cabellos, la nieve, el terciopelo y la madera con el mayor amor, según sus propios modos, y cómo todo lo que ocurre en el trabajo del artista se orienta a dar razón de cada una de esas materias singulares. Pero también vemos que todo es en vano, porque la luz y el material propio de la pintura, el color, crean una unidad que ahoga todas las diferencias últimas». Así la incomparable grandeza de esta pintura nace de una contradicción. Y Leo Popper formula con un nuevo acierto el principio de esa última unidad con las siguientes palabras: «Jamás la habría conseguido el pintor [la unidad última] si no le hubiera movido la intención más irrealizable: reproducir lo más propio de cada individualidad».[1] El caso de Brueghel es, naturalmente, particular y peculiar. Nada sería tan equivocado como apli-

1. *Ibid.*, págs. 600 s.

car sin más la comprensión aquí lograda a otros grandes artistas, a la relación entre sus intenciones y sus ejecuciones artísticas. Pues a causa de la multiplicidad de las relaciones del sujeto con el mundo y con el arte, a causa de las diferencias de nivel —desde la mera particularidad hasta la autoconsciencia del género humano, a causa de la principal pluralidad de las artes— la cual, por su naturaleza, no es sólo una diferencia de forma ni menos sólo del material de la materia, sino, inseparablemente de las leyes especiales de ésta, también una pluralidad del contenido estético, de la concepción del mundo, de la forma—, a causa del condicionamiento histórico-social de cada posición artística —que asume en la consumación de la obra su propia génesis histórica y la importancia de ésta para la evolución del género humano—, a causa de todo eso se produce en toda obra relevante una peculiar y única unidad de las contraposiciones más importantes en cada caso. Y es evidente por lo dicho hasta ahora que el principio sintético artístico, que esa unidad y superación de las contradicciones —también en el sentido de la preservación y el levantamiento a un nivel superior—, que precisamente el medio homogéneo de las diversas artes tiene que encarnarse en cada paso en la cualidad personal de las obras singulares.

En esa circunstancia se manifiesta el ilimitado pluralismo de la esfera estética. Ello no significa, ciertamente, que no existan determinaciones generales para todo este campo; pero el carácter pluralístico tiene que constituir siempre el fundamento de la aplicación de aquellas determinaciones a un arte, y aún más a la individualidad de una obra. Así debe ser ya por lo que hace a la relación de la subjetividad creadora con el medio homogéneo. La discrepancia entre la intención y lo conseguido, sobre la cual hemos llamado la atención siguiendo a Leo Popper, es un fenómeno general de toda creación artística, en el cual la objetividad, la legalidad objetiva de las artes (y del arte) se impone frente a la voluntad individual. Es universalmente conocido el reverso de esta medalla, o sea, el fracaso en sentido literal siempre que una aspiración —por alta y respetable que sea humanamente, éticamente, socialmente, etc.— a causa de su esencia antiartística o de sus componentes antiartísticos, producen algo que queda total o parcialmente fuera del campo de lo estético. También aquí se trata de la relación de la subjetividad creadora con las leyes de un arte (y del arte). Pero en estos casos se tiene la simple relación

entre un talento insuficiente, una intención errada, etc., y la objetividad estética, razón por la cual esos fallos no se diferencian en principio de los de la vida cotidiana y de la ciencia. La situación es distinta en el primer caso aquí tratado. Puede sin duda considerarse conocida la situación, detalladamente analizada por Hegel, por la cual la acción histórico-social de los hombres produce cosas distintas, y a menudo cualitativamente superiores, de las contenidas en las intenciones conscientes, e igualmente es obvio que subyacen a ese esquema situacional leyes objetivas del devenir social. Abstractamente considerado, lo estético no ocupa pues a este respecto ninguna posición especial. Pero ya desde la perspectiva del sujeto se manifiesta la diferencia, nada inesencial, de que la «astucia de la razón» —por usar la expresión de Hegel— que entra en obra en este terreno tiene siempre como consecuencia una purificación y una elevación de la subjetividad, lo cual no es en absoluto esencial a lo que ocurre en otras manifestaciones paralelas de la vida, aunque sin duda puede también ocurrir en ellas excepcionalmente, o sea, casualmente desde el punto de vista histórico.

Esa elevación de la subjetividad consiste ante todo en la eliminación de lo meramente particular de la personalidad, sin emprender por ello el camino de eliminación de lo personal. Al contrario: resulta que precisamente ese despojarse de las veleidades particulares explicita más intensamente, hace más plástico el núcleo de la individualidad. El proceso así iniciado de deposición de prejuicios, de ideas hechas rutina, de sentimientos, ideas y sensaciones que no pueden abrigarse más que cuando no se está dispuestos a llevarlos hasta el final, etc., todo eso nace de la resistencia que el medio homogéneo ofrece a las cosas a medias y a las cristalizaciones muertas. Este medio es una especie de agua fuerte: lo sano se despliega en ella, se alza hasta una vitalidad de intensidad antes impensable, mientras que lo enfermo muere, desaparece. Pero el proceso no debe entenderse como un choque entre el Yo y el mundo externo ajeno al Yo. La interacción entre el creador y el medio homogéneo no es posible sino porque el conflicto, la incapacidad de imponer frente a aquel medio algo preconcebido, lleva en sí un llamamiento a una capa más amplia y más profunda de la personalidad misma. La dialéctica de la intención y el resultado es una dialéctica del movimiento progresivo, movido por contradicciones, de la individualidad crea-

dora misma. Eso incluso en un ejemplo tan especial como el antes aducido de Brueghel. Lo que Brueghel quería era ya una variación muy alta de la auténtica captación de la objetividad; pero al fracasar en ese intento, obtuvo un raro paradigma de la más profunda expresión de la concepción del mundo, de la más profunda que es capaz de alcanzar la pintura como tal: el paradigma de la unidad del mundo referida a los hombres y, sin embargo, fundada, como unidad objetiva, en las cosas. En esa unidad se preserva todo lo alegremente polícromo, lo laxamente casual de la realidad apariencial más inmediata; la realidad no se ve obligada a adensarse poéticamente, por amor de esa unidad, penetrada por el alma, en una materia o un material de lo anímico-moral, como ocurre en la pintura de Rembrandt. Y, sin embargo, su unidad no es nada primario, no es un comienzo, no es un mero libro de estampas de la superficie, sino un superficializarse de fuerzas y referencias de lo más esencial, proceso capaz de hacer de la ingenua alegría de vivir algo tan propio de la humanidad como puedan serlo en la pintura de Rembrandt los miembros de la cadena infinita de tragedias profundas y terribles.

Contemplada éticamente, esta elevación del sujeto es el camino que lleva del talento al genio, de las dotes originales hasta la fijación permanente de una etapa de la evolución de la humanidad. Pero mientras que la contradicción entre la intención y el resultado es un hecho universalmente reconocido, el movimiento ascensional queda muy a menudo deformado por mitos románticos. La causa es fácil de descubrir. Como las auténticas culminaciones del arte revelan importantes momentos de la marcha del género humano, hace falta la convicción de la existencia de ese camino para poder comprender como ascenso la dirección seguida; si falta esa convicción, esa comprensión, la contradicción se concebirá románticamente de un modo abstracto, como algo que en su abstracción produce crasas y terribles disonancias. Sin duda no es casual que este tipo de concepción del arte haya recibido de Kierkegaard su expresión más intensa: «¿Qué es un poeta— Un hombre desgraciado que abriga en su corazón ardientes dolores, pero cuyos labios exhalan suspiros que suenan como música al oído ajeno. Le pasa como en otro tiempo a los desgraciados sometidos al martirio del fuego lento en el toro de Falaris, cuyos gritos no podían llegar a oídos del tirano para espantarle, sino que le sonaban como alegre música. Y los hombres rodean al

poeta y le dicen: cántanos pronto otra canción, o sea, que nuevos sufrimientos martiricen tu alma y que tus labios sigan siendo lo que han sido hasta ahora; tus gritos nos atemorizarían, pero la música es agradable. Y entonces llegan también los críticos y añaden: Así, así; así tiene que ser según las reglas de la estética».[1] En ese párrafo se anticipan ya mentalmente todos los temas de una época que se siente a sí misma como inhumana. La única diferencia aún presente es que el gusto personal de Kierkegaard siguió fiel al «período artístico», al clasicismo y el romanticismo germánicos. Mas al trasformar la contradictoriedad real —y por ello fecunda— entre la expresión de la intención subjetiva y la expresión objetivada en la obra en una contraposición rígida e irrebasable, Kierkegaard hace de la génesis dialéctica de las obras de arte un mito irracionalista del abismo, y lo estético en la obra se convierte en un enigma recalcitrante a la razón.

El contradictorio movimiento ascendente que hemos considerado lleva a la obra eficaz, pero no puede conceptuarse como significativo más que si la obra misma y su efecto consiguen un lugar que tenga sentido en la totalidad de las ocupaciones humanas, en la línea evolutiva del género humano. En estas consideraciones este hecho se presupone siempre y, al mismo tiempo, se intenta constantemente probarlo. Por eso en este punto podemos contentarnos en registrar simplemente la concepción de Kierkegaard como síntoma de una influyente tendencia, y atender de nuevo al propio problema del medio homogéneo. Pero esta vez no lo consideraremos ya como objetivo o meta de esfuerzos subjetivos ni como objeto de la dialéctica interna de estos esfuerzos, sino tal como aparece objetivamente en su consumación total o parcial, independientemente de los caminos por los que haya conseguido esa eficacia. Si, partiendo del ser y la función del medio homogéneo subyacente a toda obra de arte, se quiere determinar su esencia del modo más general, se tropieza en seguida con el concepto de orientación o dirección. No puede reconocerse una obra de arte como tal más que si contiene permanentemente la posibilidad de orientar al receptor a recibirla. Las tendencias de l'art pour l'art de decenios recientes tenían desde luego una tendencia explícita: la de poner la «belleza» (la naturaleza esté-

1. KIERKEGAARD, *Entweder Oder* [O bien O bien], Dresden-Leipzig, s.o., pág. 15.

tica) objetiva y en sí de las obras con independencia de toda eficacia. Detrás de esa tendencia se encuentra una recusación —muy comprensible y hasta justificada subjetivamente— del juicio medio contemporáneo: la grandeza de Miguel Ángel o de Beethoven no debe depender del juicio de gusto del filisteo X o el filisteo Y. Mas, por justificados que puedan estar estos sentimientos, su fundamentación consiste en unas débiles analogías. Pues lo que inconscientemente tienen como modelo esas tendencias es el ejemplo de las verdades científicas. Pero cuando se dice que la verdad de la teoría copernicana —por ejemplo— es independiente de si y cómo se la acepte, se quiere significar objetivamente que la Tierra gira realmente alrededor del Sol, independientemente de que los hombres perciban o reconozcan el hecho. En cambio, la objetividad de lo estético no puede operar con tales argumentos. La relación —digamos— entre una Venus de Tiziano y la realidad por ella reflejada no puede compararse con la relación de la reproducción con el original en el ejemplo copernicano. Esta teoría es científicamente verdadera porque, con gran aproximación, ha convertido un En-sí en un Para-nosotros. Aquella otra es la relación de los principios estéticos, porque el modo como aquel cuadro refleja la realidad, como totalidad de las determinaciones artísticas, da una fiel refiguración de aquella totalidad de determinaciones que en este caso son relevantes para la evolución del género humano; porque este tipo de reflejo es en principio capaz de evocar en el hombre esa totalidad. Así, pues, mientras que la objetividad científica se funda en la independencia misma del ser-en-sí respecto de la consciencia, la objetividad estética no es separable ni conceptualmente del hombre, de sus ideas, sentimientos etc. Por lo demás, sabemos ya a grandes rasgos que lo decisivo en esto no son la opinión y el gusto del filisteo X o el filisteo Y, sino que esa vinculación al hombre expresa más bien su objetividad como autoconsciencia de la humanidad.[1]

Por eso el Cómo de la expresión tiene en lo estético una significación cualitativamente distinta de la que posee en la ciencia. Nadie negará que también aquí la exposición del Para-nosotros puede ser clara o confusa, elegante o pesada, etc., ni que, en consecuencia, puede acelerar o inhibir la penetración de nuevas ideas, hacerla más lenta, etc. Pero está fuera de lugar el ver en esto una

1. En la segunda parte de esta obra se tendrá un tratamiento detallado de los problemas concretos resultantes de esta cuestión.

analogía con lo estético, tal como se hace muchas veces hoy día, por oposición ahora a un sentimentalismo satisfactorio y sin contenido. El esteticismo en la ciencia y la filosofía del romanticismo, o de fines del siglo XIX, aunque tiene motivos diametralmente contrapuestos, ignora análogamente el auténtico problema. Bertolt Brecht ha expuesto en su *Pequeño Organon para el Teatro* la opinión hoy dominante: «Hoy podría incluso escribirse una estética de las ciencias exactas. Ya Galilei ha hablado de la elegancia de ciertas fórmulas y de la gracia de los experimentos. Einstein atribuye una función descubridora al sentido de la belleza, y el físico atómico R. Oppenheimer elogia la actitud científica que "tiene su belleza y parece adecuada a la posición del hombre en la tierra"».[1] Este tipo de analogía crea confusiones porque deforma la relación contenido-forma propia de la estética. Pues si esa analogía se piensa consecuentemente hasta el final —cosa que, por suerte, Brecht ha evitado en su práctica artística madura—, tiene que producirse una concepción del contenido artístico que lo conciba como esencialmente independiente de la expresión formada y, con ello, rebaje la función de la forma a algo sin duda útil, pero en última instancia secundario. Pero es evidente —y también la práctica de Brecht discurre en lo esencial por este camino— que la expresión artística es inseparable del contenido estético. Incluso cuando este contenido es de naturaleza profundamente intelectual, muy de pensamiento —como en los poemas filosóficos de Goethe o de Schiller, en la pintura del último Rembrandt, etc.— nos es imposible practicar —en sentido estético— una tal separación. Precisamente aquellas palabras, o aquellas relaciones entre la luz y la sombra, constituyen la profundidad mental de dichas formaciones estéticas. La alteración de una sucesión de palabras, el desplazamiento de un matiz de valor pictórico, bastaría para convertir la profundidad en trivialidad. En cambio, el contenido de las teorías de Galileo o de Einstein no pierde ni gana por la mayor o menor riqueza expresiva de sus fórmulas, o por la simplificación o la complicación de sus deducciones, más que si por esos rasgos se modifica su aproximación a los hechos en sí, independientes de la consciencia. El contenido de una formación estética —aunque sea de naturaleza esencialmente intelectual— no con-

1. B. BRECHT, *Bersuche* [Ensayos e intentos], Heft [cuaderno] 12, Berlin 1953, pág. 110.

siste en una tal referencialidad al En-sí, aunque sin duda también esa relación es un momento esencial de su totalidad, sino que es al mismo tiempo e inseparablemente una toma de posición personal respecto de ese complejo reflejo. La conmoción trágica que contiene, o la credulidad optimista, o la crítica irónica, etc., no tiene importancia menor que la del contenido estético mismo. Con eso no se suprime la objetividad, pero recibe un acento nuevo: lo que importa es el peso que el contenido y la toma de posición respecto de él integran para la evolución de la humanidad, y cómo ambos puedan convertirse en posesión del género humano.

El efecto llega a ser de este modo un rasgo esencial objetivo y central de la obra; aún más: considerado de un modo inmediato, y por tanto abstracto, ese rasgo es el específico y esencial de su existencia estética. De esto resulta la naturaleza y la significación de lo que hemos llamado orientación o dirección, a saber, la fuerza sistematizadora de la obra, la fuerza evocativamente ordenadora de las vivencias del receptor: la fuerza de su composición. Esta identificación de la composición con la capacidad de orientar las vivencias receptivas puede parecer a primera vista una exageración. Pues la composición de un drama o de una sinfonía es una conexión cerrada en sí y que pretende una totalidad intensiva. Y no puede ponerse en duda que esa conexión existe objetivamente, esto es, independientemente de que X o Y la perciban o la reconozcan, ni que tiene en su base leyes objetivas, formulables con precisión, y también independientes de la opinión de X o de Y. Pero si se contempla con algún mayor detalle y concreción esa conexión y su legalidad, reaparece desde este punto de vista el problema que acabamos de registrar como diversidad de la relación entre el contenido y la forma en el reflejo científico y en el estético. Resulta en efecto en seguida que es imposible concebir inequívocamente y concretar razonablemente la conexión y la legalidad de las obras de arte sin apelar al efecto estético. Leyes tan abstractamente formuladas o aplicadas —independientemente de la fuerza evocadora— pueden en efecto cumplirse a la perfección sin que la formación resultante tenga nada que ver con una posición estética. Muchos dramas se han escrito con observancia estricta de los acertados preceptos de Aristóteles y de otros clásicos, muchas obras musicales se han compuesto siguiendo rígida y exactamente la teoría codificada, y no se han obtenido ni dramas ni sinfonías. Ese proceder provoca

en la práctica artística un academicismo sin alma y, además, destruye la verdadera relación estética entre la forma y el contenido. Theodor Storm ha formulado con precisión la divisoria de caminos en esta cuestión, en un epigrama evidentemente escrito contra Emanuel Geibel:

La forma lírica

POETA LAUREATUS:

La forma sea vaso de oro
En que se vierta el áureo contenido.

OTRO POETA:

La forma no es sino el contorno
Que encierra el cuerpo vivo.

Lo que diferencia lo auténticamente estético del sucedáneo es precisamente la fuerza evocadora: la composición no como articulación correcta y abstracta de elementos indiferentes desde el punto de vista de la evolución de la humanidad, sino como algo que despierta profundas emociones, las cuales —mediadas por esenciales relaciones entre el hombre y la sociedad, la sociedad y la naturaleza— sacuden y despiertan el centro del ser-hombre por los más diversos caminos, de modos infinitamente distintos.

Una composición no puede lograrse en sentido estético —o sea, de modo no meramente abstracto-formal— más que si posee ese pathos de la evocación en el conjunto y en todos los detalles. Por eso la capacidad orientadora de las emociones receptivas pertenece a la esencia de la composición artística; esa capacidad no es una simple, aunque necesaria, consecuencia de las premisas compositivas, sino que determina la composición ontológicamente (por usar una expresión de moda). Como es natural, también en la realidad la vida intelectual y emotiva del hombre se encuentra constantemente orientada. El hombre vive, en efecto, en un mundo circundante independiente de su consciencia, el cual despierta sin cesar sus ideas y sus sentimientos y los orienta además a consecuencia de su continuidad. En este punto, la diferencia esencial entre la vida y el arte consiste en lo siguiente: en primer lugar, la continuidad activa en la vida es —ya en sí, aún más desde el punto de vista de la consciencia individual— algo sin

plan, mientras que la obra de arte se dispone según un plan a despertar una tal continuidad. En segundo lugar, el hombre está obligado en la vida a reaccionar activamente —bajo pena de sucumbir— a las impresiones que le asaltan, mientras que se enfrenta con la obra de arte como con algo inmutable, como con un mundo objetivo respecto del cual no puede ni debe comportarse sino receptivamente. (Hemos hablado ya del problema de la suspensión de la actividad, del «desinterés», de la significación de la vivencia estética para su propio «Después», y aún volveremos a referirnos alguna vez a esta cuestión.) En tercer lugar —y esto es lo más importante para nuestro presente tema— el hombre de la cotidianidad se encuentra en un vórtice de tendencias heterogéneas, mientras que el medio homogéneo de la obra de arte (del arte particular, del arte en general) que obra sobre él, canaliza desde el primer momento sus vivencias en una determinada dirección, y les asigna un determinado campo de atención y de despliegue. El hombre se trasforma así transitoriamente de hombre entero de la cotidianidad que era en el hombre enteramente considerado, cuyas capacidades activas y pasivas quedan orientadas desde el primer momento en una determinada dirección por aquella concentración mediada por el medio homogéneo, por la afluencia de todas las vivencias en ese cauce, y por la reelaboración de todas en él.

Es ciertamente un mérito de Nicolai Hartmann el que en su *Estética* conceda a esta cuestión un espacio considerable y el hecho de que en la descripción concreta de ella aluda a importantes determinaciones de la misma. Así, por ejemplo, hablando de la música, subraya que en la audición se produce necesariamente una unidad pese a la separación temporal de los sonidos: «La frase necesita tiempo, pasa por nuestro oído, tiene su duración; en cada momento el oyente no tiene presente más que un fragmento. Y, sin embargo, la frase no se desgarra para el oyente, si no que se capta como conexión, como un todo. Así ocurre, por lo menos, en la auténtica audición "musical": la frase, a pesar de su separación en los diversos estadios temporales, se capta como una copresencia, no, ciertamente, como una simultaneidad, pero sí como algo que va junto, como una unidad. Esa unidad sigue siendo sin duda temporal, pero no es una simultaneidad».[1] Y sigue

1. N. HARTMANN, *Ästhetik* [Estética] Berlin 1953, pág. 117.

diciendo: «La obra musical obliga al oyente a oír por anticipado y a posteriori, a tener en cada estadio de la audición la expectativa de lo que viene luego, a anticipar la continuación determinada, musicalmente obligada. Y esta afirmación es válida incluso cuando la continuación real de la pieza resulta ser distinta de lo que se esperaba. Pues la solución de la tensión surgida puede siempre ser distinta de la que se esperaba; y la valoración de la posibilidad musical inesperada (nueva) es en esto precisamente un rasgo esencial de la sorpresa y el enriquecimiento. Esto es en la música exactamente igual que en la creación poético-literaria (continuación distinta de la acción en la novela y en el drama)... Pues musicalmente cada frase apunta más allá de sí misma, tanto hacia adelante cuanto hacia atrás».[2] Análogamente habla a propósito de la arquitectura: «El todo de la composición no está dado desde ningún punto, o, por lo menos, no lo está sensiblemente. Sin embargo, el contemplador tiene una consciencia intuitiva de ese todo; y esa consciencia crece muy rápida y obviamente si se pasea a lo largo de los diversos espacios parciales de la obra arquitectónica, o si en la contemplación del espacio interno unitario, o de la forma externa unitaria, se cambia la perspectiva y se captan así sucesivamente los distintos aspectos o los distintos lados y las distintas formas parciales. La sucesión es aquí sin duda arbitraria, y no un dejarse conducir en una sucesión objetivamente dada, como ocurre en la música; pero sigue siendo una sucesión temporal de imágenes individuales, a menudo muy diversas. La mirada estética consiste en el hecho de que de los cambiantes aspectos visuales se desprende un todo con una circulación objetiva, una composición objetiva unitaria, la cual no está dada como tal visualmente, ni es tampoco visible desde ningún punto, sino que aparece en la representación que trabaja sintéticamente, y es en este sentido "sensorialmente irreal"».[2] El idealismo de Hartmann —que a pesar de todos sus esfuerzos objetivistas está en última instancia determinado por Kant— confunde frecuentemente sus correctas observaciones, interpretadas, por lo demás teóricamente de un modo por lo común muy sensato. La confusión se produce sobre todo por negarse a reconocer en la audición musical o en la visión arquitectónica una síntesis sen-

1. *Ibid.*, pág. 119.
2. *Ibid.*, págs. 125 s.

sible de las diversas percepciones sensibles inmediatas. Con eso el problema estético se desplaza hacia un terreno ajeno al arte; así ocurre, por ejemplo, cuando Hartmann, continuando la exposición que hemos citado en segundo lugar, escribe que el todo de la obra arquitectónica es sin duda «ónticamente real», pero no visible sensiblemente con una mirada. Esta última afirmación es sin duda verdadera de un modo inmediato, pero a pesar de ello la unidad estética de una pieza arquitectónica no es de carácter visual. La composición consiste precisamente en que surjan para el contemplador en movimiento aspectos, diversos, pero siempre alusivos a algo que sigue, dentro de aquel todo, los cuales aspectos, precisamente en su ininterrumpida transición, en sus alusiones recíprocas, en sus solapamientos, etc., posibilitan una síntesis sensible, una vivencia sensible del todo. Es verdad que un resumen meramente representativo-intelectual puede acortar importantes complementos útiles para preparar la visión inmediata igual que la recomposición posterior memorativa de las impresiones; pero esta actividad no puede sustituir la naciente síntesis de base sensible, aunque ésta no pueda ser sino aproximada. La arquitectura evoca vivencias espaciales cuya necesaria sucesión, a causa de su ininterrumpida conservación en el cambio, es más que una mera sucesión de imágenes espaciales sensibles sueltas e independientes. Hartmann subestima el carácter dialéctico de la receptividad sensible, exactamente igual —aunque por motivos muy distintos y hasta contrapuestos— que Edgar A. Poe, el cual niega la existencia estética de poemas largos: «Lo que llamamos un poema largo no es de hecho más que una sucesión de cortos, esto es, de cortos efectos poéticos».[1]

Por eso Hartmann no tiene razón sino para la primera inmediatez cuando dice que la sucesión es arbitraria. Es verdad que en ningún arte especial la sucesión de las vivencias está dada tan inequívocamente e insuperablemente como en la música, la literatura, la danza o el cine, artes en las cuales el decurso temporal mismo es un momento constituivo de la composición. Y también es verdad que la sucesión del seguir-con-la-mirada, propia de la pintura y la escultura, está, por así decirlo, más prescrita, parece más orientadora que en la arquitectura. Pero también para cada obra existe en esto un óptimo que hay que fundar en cada

1. E. A. Poe, *Philosophy of Composition, cit.*, V, pág. 4.

caso de nuevo, y también, aunque sin duda más difícil de descubrir, existe ese óptimo para la arquitectura. Aunque los diversos aspectos sean meramente aspectos, lo son esencialmente de este todo concreto, y su mero-ser-así depende directamente del ser-así de ese todo. Pero esa vinculación al todo particular no se da sólo para los aspectos singulares, sino también para sus transiciones y para su sucesión. Es en realidad la concreta formación arquitectónica de cada caso la que ejecuta aquí la función de orientación, de paso a la síntesis paulatinamente constituida, a la apercepción del todo.

La orientación es pues —de un modo diverso para cada arte (y para cada obra dentro del campo dicho)— la única posibilidad que tiene el receptor de vivir a su vez lo intencionalmente contenido en la composición, el modo, pues, en el cual la composición misma pasa de ser intención a ser realidad, a revelarse. En esto se manifiesta con toda claridad la función formal del medio homogéneo, su carácter dialécticamente contradictorio. En las palabras sobre música que hemos citado, Hartmann subraya el momento de la sorpresa. Lo hace con razón, porque una expectativa siempre adecuadamente satisfecha sería vacía desde el punto de vista del contenido, formal, lineal, y no podría nunca alzarse a la pluridimensionalidad de un «mundo» conformado y vivenciable. Podría incluso decirse que una auténtica obra de arte cumple y no cumple a la vez las expectativas que ella misma suscita. Pues no se trata simplemente —como indica Hartmann— de que la solución a la que el artista ha dado forma no sea la que se esperaba. Ya aquí habría que añadir que toda clase de sorpresa, de contenido o formal, se mueve en el seno de un ámbito de juego prescrito imperativamente por el medio homogéneo de la obra (y del arte de que se trate); de tal modo, ciertamente, que ese ámbito de juego predibujado libera múltiples posibilidades de cumplimientos sorprendentes. La refutación de la expectativa tiene pues que poseer una determinada cualidad que la una con la expectativa despertada a pesar de contrastar esencialmente con ella. Si hay que vivirla como mera y cruda sorpresa, si no se evoca a posteriori, a pesar de su posible carácter repentino, un sentimiento de haberla esperado de algún modo se interrumpe la continuidad de la orientación o dirección y se perturba la unidad de la obra. Y, por otra parte, tampoco la satisfacción de la expectativa despertada es nunca un simple cumplimiento de lo esperado, sino

que contiene, en las obras de arte auténticas, siempre un momento inesperado, una hipersatisfacción de las expectativas. Lo que antes hemos dicho de un modo abstracto-categorial, a saber, que toda negación tiene que ser la negación propia, específica, de la propia determinación, se manifiesta aquí en una forma mucho más concreta, aunque la contraposición de expectativa y sorpresa (negación de la expectativa) sigue siendo una versión muy abstraída de los hechos estéticos. Esta cuestión no podría tratarse con real concreción sino en una teoría de los géneros artísticos, en la cual habría que mostrar cómo la actitud ante el mundo que produce el medio homogéneo de cada género determina el ámbito de juego, la cualidad, la intensidad, la frecuencia, etc., de las sorpresas posibles en él. De todos modos, ya nuestras abstractas consideraciones muestran por lo menos que la tensión entre la expectativa y el cumplimiento o satisfacción depende de la cualidad del medio homogéneo. La peculiaridad individual de toda obra de arte auténtica no sólo describe esa cualidad con toda precisión, sino que, además, ofrece desde el principio —sentido en el cual la categoría de la entonación vale para todas las artes y, ante todo, para las que se desarrollan temporalmente— el ámbito de juego y la validad de los cumplimientos, de las sorpresas, etc., de un modo sensible, al mismo tiempo que evoca, por así decirlo, una atmósfera que, desde este punto de vista, permite posibilidades infinitas, pero bien determinadas.

Aparentemente se trata de cuestiones puramente formales. Pero su consideración puramente formal nos haría chocar de nuevo con las antinomias, produciría de nuevo las deformaciones del concepto estético de forma que hemos encontrado ya varias veces. No hace falta una reflexión demasiado profunda para comprender que ya las cuestiones recién tratadas son primariamente de contenido, y que sólo su solución en el sentido de los principios estéticos permite fecundar la conformación artística. Pero la dialéctica del contenido y la forma penetra también más profundamente, en la medida y en el sentido de que no es sólo la materia bruta de la realidad vivida la que se trasforma por de pronto, por obra del medio homogéneo, en un semifabricado estético, sino que, además, la reelaboración afecta también a las formas más generales de su reflejo, a las categorías. En el tratamiento de algunos problemas particulares hemos tropezado ya con tales trasformaciones, y en discusiones posteriores tendremos aún que ocuparnos muy deta-

lladamente de algunas de ellas. También hemos estudiado en su lugar el fundamento fáctico de esto: la cotidianidad, la ciencia y el arte reflejan la misma realidad objetiva; por eso tienen en común no sólo el material de la vida (según sus necesidades y la dirección y el grado de su capacidad receptiva), sino también las categorías que dan forma a aquel material. Pero las específicas tareas que se plantean a cada uno de esos ámbitos (y a cada una de sus regiones parciales) imponen constrictivamente que, al mismo tiempo que las situaciones objetivas reciben la forma de unas mismas categorías, éstas experimenten en las diversas esferas una alteración de su modo apariencial —agrupación, abreviación o desarrollo, relación proporcional con otras categorías, etc. La trasformación impuesta por el medio homogéneo en el reflejo estético de la realidad tiene pues que referirse a esas categorías, y hasta de un modo esencial. Este acto es, por su naturaleza, formal por de pronto. Pero sólo en el sentido más inmediato y general. Pues sus consecuencias para el desarrollo concreto en el medio homogéneo son, estéticamente vistas, del carácter del contenido: la específica conformación por medio de esas categorías, de función en cierto sentido trasformada, es lo que da origen al contenido artístico, y la conformación de éste es precisamente la tarea del proceso de conformación artístico. Cierto que en todo esto hay que tener presente que esta génesis, filosóficamente expuesta, de las formas de objetividad del contenido estético, a consecuencia de la esencia de la posición estética, influye del modo más profundo en la naturaleza y la eficacia de las formas.

Este cambio de función de las categorías en lo estético, mientras subsiste lo que en la realidad objetiva corresponde a su En-sí, lo que ellas reproducen de un modo formal general, es una de las cuestiones centrales del conocimiento de aquello en que consiste la peculiaridad de lo estético. A pesar de ello, esa cuestión no se ha suscitado prácticamente nunca en la historia de la estética. Por lo general, se confunde simplemente el reflejo científico a través de las categorías con el En-sí objetivo de éstas, o bien —cosa también muy frecuente— se contenta el estudioso con atribuir al campo estético un mero y abstracto ser-otro comparado con el mundo conceptual de la ciencia: es el nivel de la intuición en Hegel, o el del pensamiento por imágenes de Belinskii. Como en muchas otras cuestiones, también en ésta es Aristóteles el único que ha visto claramente el problema. Sólo, ciertamente —o, al menos,

en la medida en que hoy podemos saberlo, puesto que sus escritos estéticos no se han conservado totalmente— por lo que hace a la diferencia entre el conocimiento y la retórica. Pero esto no afecta en nada a la importancia de principio de su posición, pues, como es sabido, la Antigüedad ha contado la retórica entre las artes, de tal modo que en esto Aristóteles podía sentirse justificado para decir algo acerca de la diferencia de las categorías en el conocimiento puro y en lo estético. Tanto más cuanto que, al estudiar el paso de las sentencias sueltas a entimemas, ve la peculiaridad específica de las primeras en el hecho de que «se refieren al ámbito de las acciones humanas, a lo que al obrar tenemos que elegir y que evitar».[1] Con eso queda claramente formulada la línea divisoria que apunta en el sentido de la naturaleza antropomorfizadora del arte. Aristóteles separa efectivamente los dos terrenos de la apodíctica y la retórica (no nos interesa aquí el lugar intermedio que ocupa en su clasificación la dialéctica), desde el punto de vista objetivo, por el hecho de que la primera se ocupa de lo verdadero y la segunda de lo verosímil, y, desde el punto de vista subjetivo, porque la retórica «tiene por objeto lo verosímil y creíble desde el punto de vista de los caracteres y las sensaciones de los hombres» (ἤθη y πάθη).[2] De todo ello se desprende claramente que Aristóteles sitúa la divisoria en el punto en el cual, a diferencia de la apodíctica, que es desantropomorfizadora y se orienta puramente a la verdad objetiva, la retórica se ocupa de los caracteres y los ánimos de los hombres y se esfuerza por influir en ellos. Para nosotros es cosa clara que esa relación es en el caso de la retórica mucho más directa y sin mediación que en el arte mismo. Esta diferencia parece haber sido para la Antigüedad mucho menos relevante que para nosotros; no sólo porque la retórica se tenía por un arte, sino también porque las relaciones del arte mismo con la práctica social de los hombres eran mucho más inmediatas y se concebían como mucho más inmediatas que en

1. ARISTÓTELES, *Retórica*, libro II, cap. 22, citado de acuerdo con la traducción alemana de A. Stahr. Es interesante observar que también Goethe —sin destacar mucho la relación con la estética— afirma como peculiaridad de esta categoría el hecho de que determina lo general como «aquello que nos recuerda muchos casos y reúne lo que ya hemos reconocido aisladamente». *Maximen und Reflexionen* [Máximas y reflexiones], *cit.*, XXXIX, 111. Goethe apunta pues también a las funciones evocadoras de la síntesis aquí consumada.

2. PRANTL, *op. cit.*, Band [vol.] I, pág. 103.

nuestro tiempo. (Y aunque la exageración en este último sentido facilita la concepción de la retórica como arte, no debe tampoco olvidarse que ese modo de entender el arte, incluso en lo que tiene de exagerado, capta la referencialidad social de la esencia artística mucho más profundamente que el moderno individualismo fetichizado.) En todo caso, Aristóteles parte de dos formas intelectuales tan fundamentales como la inducción y el silogismo y aplica su comprensión a la retórica del modo siguiente: «Llamo *entimema* a un silogismo retórico y *ejemplo* a una inducción retórica. Todos los oradores consiguen sus medios de persuasión aportando ejemplos o entimemas, y puede decirse que con eso se agota este campo».[1]

Lo más importante para nosotros es que se trata de formas fundamentales de ambos terrenos, las cuales, conservando explícitamente sus raíces comunes en el ser objetivo —aunque no sea decisivo temáticamente averiguar hasta qué punto se trata en Aristóteles de dos casos diversos de reflejo de la realidad—, toman formas distintas según las necesidades sociales. Y es de especial importancia que la trasformación en estético se oriente en ambos casos a la apropiación, a la evocación de sentimientos, pasiones, etc. Aristóteles da una excelente descripción de este hecho en su magnífico estilo *matter-of-fact:* «En los entimemas no se puede partir, naturalmente, de una proposición lejana, ni tampoco aducir detalladamente todos los eslabones intermedios; pues lo primero da lugar a oscuridad, porque el entendimiento tiene que recorrer un camino demasiado largo, y lo segundo es charlatanería, porque se dicen cosas claras por sí mismas».[2] La relación directa con lo estético es aún más clara en el caso del ejemplo (paradigma). Aristóteles parte también en este caso de que el ejemplo es una analogía de la inducción creada para la retórica. Pero en el tratamiento concreto del tema rebasa en seguida la naturaleza algo analogizadora del ejemplo en la vida, y analiza la utilizabilidad de formas poéticas ya cristalizadas, como la parábola o la fábula. Vemos pues que incluso géneros directamente poéticos pueden, por ejemplo, representar algo que corresponde estéticamente a lo que es la inducción en el proceso del conocimiento. Y es característico en esto que el paradigma muestre un cierto

1. ARISTÓTELES, *Retórica,* libro I, cap. 2.
2. *Ibid., libro* II, cap. 22.

movimiento involutivo hacia la analogía, porque, en interés de la riqueza sensible, acorta el largo camino de la inducción, y hasta reduce y concentra a un caso lo común según leyes que aquélla busca a lo largo de un camino, de un proceso, de los diversos fenómenos. Pero es mucho más que una analogía. En el ejemplo tiene que concentrarse lo típico de un fenómeno o grupo de fenómenos, de tal modo que por su forma inmediata —directamente, o en contraste o matización— haga evocativamente claro lo típico de sí mismo o de alguna otra formación.

Del mismo modo, la exposición aristotélica del entimema y su eficacia, del abandono de las mediaciones lógicas de la inferencia, la tendencia a una comprensión lacónica, aclara que también aquí lo que importa es recoger de un golpe, con evidencia inmediata, o sea, evocadoramente, lo típico de una situación, de un caso, de una relación, etc. La naturaleza pseudoestética de lo retórico, en la que Aristóteles penetra tan enérgicamente como en todas las formas o campos objetivos que estudia, y que, pese a toda crítica, él contempla siempre desde dentro, le impide explicitar todas las consecuencias de este paso, ya visible en la retórica, desde lo discursivamente expuesto, lo que busca leyes, hasta lo típico de manifestación inmediata. Esta reserva, que no oponemos en absoluto a las intenciones de Aristóteles, el cual no ha rebasado inoportunamente en esa obra los límites de la retórica, era sólo necesaria para consolidar nuestra ampliación de su análisis. Pues en la retórica el paradigma y el entimema no son más que medios, aunque decisivamente importantes, para alcanzar determinados fines con la ayuda del discurso. Por eso no pueden desplegarse aún en ella hasta las últimas posibilidades de su núcleo inmanente. Esto no es posible más que en la poesía, en la cual, como más tarde veremos en otros contextos, ambos se ponen por sí mismos, no se utilizan en interés de una finalidad ajena y, por tanto, resultan capaces de agotar su propia esencia y se ven obligados a ello. Como ya hemos mostrado, esta central peculiaridad estética es el impulso hacia lo inmediata y evidentemente típico. Y, en lo estético, ese impulso lleva no sólo a la adecuada realización de cada paradigma o entimema, sino también a enlaces y efectos encadenados en los cuales el uno promueve y refuerza al otro. A veces esto puede ocurrir en forma de agudos contrastes, pero sabemos ya que también los contrastes pueden convertirse en momentos portadores de un movimiento unitario elemental, si dicho movimiento está

abocado desde el primer momento a consistir en un juego de apoyos recíprocos, si se desarrolla en un medio homogéneo, o, por mejor decir, si el movimiento en cuestión constituye dicho medio homogéneo.

En un posterior capítulo hablaremos detalladamente de la necesaria convergencia de lo típico con la trasformación de las categorías en el reflejo estético, y, con ello —por anticipar con una palabra lo esencial—, tendremos que tratar con no menor detalle la convergencia de la categoría estética central, la categoría de la particularidad, con la captación estética de lo típico. Aquí tenemos que contentarnos por un instante con acentuar un solo momento decisivo de este complejo, sin poder aún mostrar la importancia de la categoría de la particularidad. Se trata de la pluralidad de lo típico en el arte, terreno en el cual —de acuerdo con la estructura básica de la esfera estética— toda obra reproduce espontáneamente respecto de este problema el carácter pluralístico del entero ámbito. El pluralismo de lo típico es una forma de reflejo de la realidad, una clase de esa expresión que contrapone radicalmente lo estético a lo científico. Lenin, el autor que ha profundizado del modo más radical en la elaboración explícita del carácter de reflejo de las categorías y que ha desarrollado, por ejemplo, por no aducir más que un caso característico, el barrunto hegeliano del carácter objetivo del silogismo al afirmar que éste es un reflejo de la realidad, Lenin, pues, acentúa también la diferencia aquí tratada entre lo típico en la ciencia y lo típico en el arte, con gran claridad y energía. En una carta a Zinoviev escrita durante la primera guerra imperialista, Lenin insiste en la idea de que en todo grupo de fenómenos no puede haber para la ciencia más que uno típico. Está hablando de las falsas concepciones de muchos de sus compañeros, según los cuales en el período imperialista son imposibles las guerras nacionales, y añade: «Eso es un error evidente, y a la vez histórico, político y *lógico* (pues un período es la suma de diversos fenómenos, suma en la cual se encuentra *siempre* otra cosa además de lo típico)».[1] Esta fijación de la dualidad de lo típico frente a la multitud de lo atípico en el marco de la empiría caracteriza claramente la recta concepción científica. Ya Hegel había dicho: «No hay más que un tipo del animal, y todo

1. LENIN, Carta a Zinoviev de agosto de 1916. En edición húngara de las Obras, 4.ª ed.: vol. XXXV, pág. 209.

lo diverso es mera modificación del mismo».[1] E incluso cuando la materia prescribe a la ciencia cierto limitado número de tipos (tipo de temperamentos, de enfermedades, etc.), sigue en pie la contraposición, formulada por Lenin, entre los fenómenos típicos y los atípicos para la ciencia.

La situación es completamente distinta en el arte. Cuando en él llega a expresarse formalmente esa concepción del hombre y de sus modos de comportamiento, nos encontramos, en el mejor de los casos, con un naturalismo tendencioso, pero, en la mayoría de ellos, con un simple cotilleo en el cual —según la posición social adoptada— se representan como típicas las propias buenas cualidades y como atípicas las malas; y se sobrentiende que en el caso del enemigo se trata de lo contrario. En cambio, en el arte auténtico todo lo que tiene su lugar en la conformación posee un carácter más o menos tipificador. Lo que en la ciencia no puede considerarse típico, aparece en el arte como típico. En esto se encuentra el arte más cerca de la vida cotidiana que la ciencia, pues la práctica de la vida cotidiana impone al hombre en su tráfico con los demás la necesidad de una tipificación permanente. Lo que pasa es que esa tipificación suele realizarse por vía subsumtiva, y tiene, consiguientemente, un carácter esquemático, que violenta la peculiaridad individual. Por eso las tendencias falsas en la concepción de lo artísticamente típico se basan muy frecuentemente en estas básicas tendencias, contrapuestas pero ambas igualmente antiartísticas, que imponen al arte principios científicos directamente aplicados o concepciones correspondientes a la práctica cotidiana. Muy a diferencia de muchos de sus supuestos discípulos, Lenin se abstuvo de tales injustificadas mezclas de ámbitos heterogéneos. Es, por ejemplo, interesante leer que durante la primera guerra mundial tuvo una básica discusión con su íntima amiga Inés Armand sobre un folleto que ésta preparaba para tratar la cuestión sexual. Lenin insistió tenazmente en que el escrito se concentrara en torno a lo clasísticamente típico. Y cuando la Armand insistió por su parte en hacer a toda costa centro del folleto el contraste entre los sucios besos de muchos matrimonios y los puros de muchas fugaces relaciones, Lenin le propuso que en ese caso escribiera una novela. «Pues en una novela», se explicó, «la *esencia* del caso entero es la situación *individual*, el análisis

1. HEGEL, *Enzyklopädie*, § 370, Zusatz.

del *carácter* y la explicitación de los tipos *de que se trate*».[1] Esa intervención de Lenin contiene un claro reconocimiento de la tipificación estética en su diferencia respecto de la científica.

Formalmente, todo esto tiene que ver con la naturaleza evocadora de la composición artística. Pues el caso individual es mudo desde el punto de vista de una comunicación significativa inmediata. No es posible despertar en el receptor un eco de lo conformado más que si tiene lugar una apelación al mundo de sus propias representaciones, experiencias, de sus propios sentimientos, etc., aunque aquel llamamiento sea muy mediado, aunque amplíe extraordinariamente dicho círculo y profundice inconmensurablemente la intensidad de los elementos subjetivos. Ya esta formal voluntad de efecto o eficacia —cuya dirección y cuyo contenido son distintos según cada arte— tiende a una conformación dominada por el principio de lo típico. Como es natural, esos tipos son extraordinariamente diversos en naturaleza y grado, en cualidad e intensidad del contenido. Pero incluso cuando en el arte aparece una figura grotesca o extravagante, su extravagancia misma se levanta siempre a tipicidad, porque se despierta evocadoramente la vivencia de que esa figura representa a un determinado nivel determinadas tendencias de la convivencia humana. Sólo así puede entenderse esa figura en sentido artístico, y sólo una comprensión así suscitada la hace vivenciable. Al hacerse así inmediatamente evidentes en cada obra de arte que enlace varias figuras, y a través de la producida jerarquía de tipos, la significación y los valores de afirmación o recusación de su existencia, el arte ofrece una amplia imagen del mundo de los hombres, presenta un mundo humano que es, por una parte, más rico en determinaciones aprehensibles de la vida humana que la cotidianidad para el hombre de ella, y, por otra parte, más claro, más ordenado y más dominable. Riqueza y orden son determinaciones del tipo del contenido, condicionadas por la concepción del artista que penetra en la obra; pero sólo el medio homogéneo puede llevarlas, por así decirlo, a un denominador común, a una cualidad común, y establecer entre ellas una tal jerarquía bien construida. Hemos mostrado ya, aprovechando el análisis de Brueghel por Leo Popper, los principios generales de esa trasformación. Si aludimos ahora al *Hamlet* y a los recíprocos acordes —a menudo producidos por enérgicos contrastes—

1. LENIN, Carta a Inés Armand, 1916, *loc. cit.*, pág. 162.

entre Hamlet, Horacio, Fortinbras y Laertes, tendremos ante la imaginación una tal síntesis de orden y riqueza determinada formalmente por el medio homogéneo, y, desde el punto de vista del contenido, por la pluralidad y la universalidad de lo típico; todo ello, obviamente, sobre la base de aquel pluralismo de la obra que constituye un rasgo esencial decisivo de la posición estética.

Aunque aparentemente nos hayamos alejado mucho de las profundas y amplias incitaciones de Aristóteles, sigue tratándose de su problema, de la trasformación de la objetividad de las categorías del mundo objetivo en un sistema de evocaciones, en el cual se preserva el contenido decisivo de la objetividad, pero en una forma que se refiere ininterrumpida e inmediatamente al hombre, que le refleja la realidad como mundo suyo. Toda alegría o satisfacción experimentada con el arte tiene en última instancia sus raíces en el hecho de que en él se vive precisamente ese mundo perteneciente al hombre, adecuado a él. Objetivamente, esto no tiene nada que ver con la satisfacción directa por el contenido ofrecido. Cuando el arte se pone esa tarea, queriéndolo o no, se pierde como arte, si se prescinde de algunos casos excepcionales muy específicos. Y ello independientemente de que el contenido se filtre de acuerdo con esas exigencias de adecuación al hombre o se adapte a ellas un contenido cualquiera. Ya Aristóteles [1] ha dicho en otro lugar que la satisfacción artística por un objeto, la vivencia alegre de ese objeto en la receptividad, no tiene nada que ver con la cuestión de si saludaríamos también satisfechos la realización concreta de ese objeto (hombre, situación, acontecimiento, etc.) como realidad de la vida. Lo esencial de la formación estética y de su efecto es precisamente que el hombre recibe sin resistencia y hasta con entusiasmo en la conformación artística aquello que rechaza en la vida, aquello de lo que huye, ante lo cual siente repugnancia o temor, etc. La trasformación de las categorías, reconocida por Aristóteles, es la causa más profunda de esta facultad que tienen las obras de orientar o dirigir al receptor. Ellas le introducen en un mundo, le dejan moverse en él con aparente libertad, aunque cada paso de sus vivencias está orientado por el medio homogéneo de la obra. La adecuación del contenido conformado a la forma se le aparece entonces como la adecuación del mundo de la obra a sí mismo, a las exigencias que el hombre

1. ARISTÓTELES, *Poética*, cap. IV.

pone, constante e involuntariamente, a su mundo circundante. De aquí nace la alegría de poder vivir un mundo tal (incluido el mundo trágico).

La más profunda problemática del arte de determinados períodos —del nuestro entre ellos— consiste en que ni el arte puede encontrar en el mundo nada cuyo reflejo estético irradie esa alegría por la adecuación, esa satisfacción del poder-vivir-con, ni los receptores poseen la disposición o capacidad de entregarse a esas posibilidades vivenciales. Y como muchos glorifican hoy esa problemática como base anímica y de concepción del mundo para una concepción estética radicalmente nueva, como de este modo se pretende hacer de una miseria social del arte una nueva virtud estética, no carecerá tal vez de utilidad aducir una observación autocrítica de Robert Musil, celebrado precisamente como innovador en ese sentido, en la cual este escritor siempre honrado y mínimamente fatuo caracteriza la indicada problemática exactamente como lo que es, como fracaso artístico de los medios artísticos «modernos». Se lee en su diario: «*Sobre la técnica:* Casi *hemos olvidado algo que dominaban perfectamente los viejos novelistas*: ¡interesar! Nosotros sólo aferramos a nuestros oyentes. Esto es, intentamos escribir ingeniosamente y evitar pasos aburridos. Arrastramos al oyente por todos los caminos. Pero interesar significa hacer que el oyente espere lo que ha de venir. Hacerle pensar también, dejarle ir solo por el camino indicado. Una cierta sensación satisfecha de estar él también en todo. La novela humorística vive precisamente de esas sensaciones. Se apunta una situación futura, y se produce en el lector la pregunta: ¿qué irá a hacer ahora nuestro buen X? Todo eso exige mucha pintura miniaturista en los tipos. Pero, por anticuado que parezca, es un elemento del efecto estético, a diferencia de los efectos de los filósofos y de los ensayistas».[1] Desde nuestro presente punto de vista es muy instructivo el que Musil perciba tan claramente la relación entre la correcta orientación de la receptividad y la vivencia de «satisfacción» consecuente, y que, al mismo tiempo, vea en los métodos contemporáneos una caída de lo estético en los efectos del ensayismo. En el último capítulo de esta parte podremos atender detalladamente a los motivos profundos de esta

1. R. Musil, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden* [Diarios, aforismos, ensayos y discursos], Hamburg 1953, pág. 71.

problemática, los cuales tienen que ver también, por el lado del reflejo, con problemas categoriales. Se trata de la influencia que, por motivos sociales, ejerce sobre la concepción artística el creciente desarrollo de la esencia desantropomorfizadora del reflejo científico. A comienzos del siglo pasado se han defendido de esas tendencias Goethe y, a su manera, los románticos. En el presente y en el pasado más reciente tiene lugar una capitulación de muchos artistas y corrientes artísticas en esta cuestión, un abandono de la peculiaridad y la independencia del reflejo estético por causa del fantasma de la cientificidad contemporánea.

9

PROBLEMAS DE LA MIMESIS. V
LA MISION DESFETICHIZADORA DEL ARTE

Marx ha descrito exactamente en *El Capital* el proceso del fetichismo de la mercancía, proceso que nace de las necesarias tendencias evolutivas sociales y de las estructuras sociales por ellas producidas: «Lo misterioso de la forma mercancía consiste pues simplemente en que devuelve especularmente a los hombres los caracteres sociales de su propio trabajo como caracteres cósicos de los productos mismos del trabajo, como propiedades naturales sociales de esas cosas, y, por tanto, también la relación social de los productores al trabajo total como una relación social entre objetos, dotada de existencia propia fuera de los hombres mismos. Por este quid pro quo los productos del trabajo se convierten en mercancías, en cosas sensibles suprasensibles o sociales... Lo que aquí toma para los hombres la fantasmagórica forma de una relación entre cosas es simplemente su determinada relación social entre ellos».[1] Lo decisivo para nuestros fines es que el conocimiento desfetichizador de algo que, en su apariencia inmediata, es cósico, lo retrasforma en lo que es en sí, en una relación entre hombres. El movimiento aquí consumado y que repone al hecho verdadero en sus derechos es pues doble: en primer lugar, es el desenmascaramiento de una apariencia falseadora, la cual, aunque de origen social necesario, deforma la verdadera esencia de la realidad, en unos casos, a consecuencia del alto desarrollo de la economía, en otros a consecuencia de un atraso. En segundo lugar, la rectificación es al mismo tiempo la salvación del papel de los hombres en la historia. La apariencia de que hablamos ha rebajado la importancia del hombre: «Su propio movimiento so-

1. MARX, *Kapital, cit.*, págs. 38 s.

cial tiene para ellos la forma del movimiento de cosas bajo cuyo control se encuentran, en vez de controlarlas».[1] La verdad convierte las cosas aparentemente existentes y dominantes en relaciones entre los hombres, los cuales —en determinados casos— podrían ser capaces de controlarlas y dominarlas; pero incluso cuando eso no es posible, el «destino» aparentemente nacido de la naturaleza de las cosas se presenta finalmente como producto de la misma evolución de la humanidad, o sea, desde este punto de vista, como destino autoproducido de los hombres. Los dos momentos de este movimiento mental en el reflejo de la realidad son de la misma importancia para el conocimiento científico; y si alguno de ellos puede aspirar, como general y fundamental, a cierta supremacía, será en todo caso el primero.

La situación que se produce para el arte es algo diversa. El primer momento conserva sin duda su carácter fundamental, pues sin cierta comprensión de este hecho básico todas las consecuencias quedarían colgadas en el aire. Pero en el reflejo estético es el segundo momento el que cobra la significación decisiva. Pues el centro de su movimiento reproductor en el reflejo de la realidad es siempre la captación del hombre, en la sociedad igual que en la naturaleza. Este movimiento puede limitarse a la mera refiguración de la realidad; pero incluso en este caso limitado, el Qué y el Cómo de la refiguración contendrán ya una toma de posición; esta toma de posición puede convertirse, como es natural, en una abierta toma de partido, y así ocurre muy frecuentemente, sobre todo en las grandes obras. M. Arnold tiene razón cuando dice que la poesía es en el fondo una «crítica de la vida».[2] Esa crítica tiene diversos contenidos y modos de expresión según el arte de que se trate, el período, la nación y la clase. Pero si se quiere apresar lo más general de ella, se tiene esa vindicación de los derechos del hombre. Desde este punto de vista, el descubrimiento marxiano tiene una enorme importancia para la teoría del arte. Casi todo artista importante de los siglos XIX y XX se ha enfrentado de un modo u otro con este problema; ello ha ocurrido, ciertamente (cosa también característica de la relación entre la teoría y el arte), casi siempre sin conocer la primera orientación de Marx, la desenmascaradora, y sin recoger por lo común la

1. *Ibid.*, pág. 41.
2. M. ARNOLD, *Essays in Criticism*, London 1905, vol. II, pág. 143.

segunda más que espontáneamente, en sus consecuencias humanas. Eso no tiene que sorprender; el arte sigue en esto el curso normal de la vida. Marx ha escrito, incluso, sobre el conocimiento científico de este fenómeno: «La reflexión sobre las formas de la vida humana, por tanto, también el análisis científico de las mismas, emprende en general un camino inverso del de la evolución real. Empieza post festum y, por consiguiente, con los resultados ya listos del proceso evolutivo».[1]

Balzac y Tolstoi (este último por lo que hace a ciertos ámbitos vitales) se cuentan entre los pocos cuya obra está totalmente penetrada por esta tendencia. La lucha por la integridad del hombre, contra toda presencia y forma de manifestación de su deformación, constituye el contenido esencial de su obra —como de la de otros artistas importantes, desde luego. Sólo cuando se llega a una capitulación ante el fetichismo —como ocurre en sectores importantes del arte burgués tardío del período imperialista— el arte tiene que renunciar a su contenido capital, a esa lucha por la integridad del hombre, a la crítica de la vida desde ese punto de vista. La toma de posición respecto del fetichismo —reconocido o no éste como tal— se constituye en divisoria entre la práctica artística progresiva y la reaccionaria. Es característico que T. S. Eliot se sienta movido a escribir, a propósito del paso de Arnold sobre la poesía que acabamos de citar: «Si se trata de la vida como totalidad... de arriba a abajo, ¿puede llamarse aún crítica algo que seamos capaces de decir sobre ese espantoso misterio por excelencia?»[2] El problema central de esa capitulación consiste en que se queda yerta ante la inmediatez de las formas de vida fetichizadas, e incluso cuando se hace del todo evidente su inhumanidad, no se mueve hacia la esencia para descubrir las conexiones verdaderas, sino que acepta sin resistencia, como verdad última, la superficie fetichizada. Las formas subjetivas de reacción de ese comportamiento pueden ser de extraordinaria diversidad; pero para la cuestión que aquí nos ocupa es de secundaria importancia el que en ellas se expresen el nihilismo, o el cinismo, o la desesperación, la angustia, la mistificación, la satisfacción de sí mismo, etc. Lo que importa es si en el caso dado la dirección del movimiento de los intentos de reflejar la realidad es una orien-

1. MARX, *Kapital*, I, *cit.*, pág. 42.
2. T. S. ELIOT, *The Use of Poetry, cit.*, pág. 111.

tación desfetichizadora o es, por el contrario, una tendencia pseudoartística a eternizar lo fetichizado de la sociedad.[1]

Ya esa aplicabilidad al reflejo estético muestra que el descubrimiento marxiano de la fetichización tiene importancia universal. Ese descubrimiento ha revelado con detalle la universalidad del fetichismo de la mercancía también para todas las formas de manifestación de la sociedad capitalista. No nos es necesario dedicar aquí mucha atención a esa amplia aplicación del concepto de fetiche, ni al hecho de que Marx delimite con precisión el ámbito de validez histórico-social del fetichismo de la mercancía y muestre al mismo tiempo con claridad, por ejemplo, el carácter no fetichizado de la explotación feudal. A pesar de ello sería falso —ante todo desde el punto de vista de nuestras investigaciones— limitar el fenómeno general de la fetichización a la economía del tráfico capitalista de mercancías. Aunque en *El Capital* Marx no estudia más que este punto —en toda su universalidad, ciertamente—, él mismo da indicaciones inequívocas de que se trata de una peculiaridad del reflejo de la realidad social, cuya aparición ideológica y económica en el capitalismo no niega su eficacia en la totalidad de la historia humana. Desde este punto de vista es muy interesante el hecho de que Marx, precisamente en el capítulo sobre el fetichismo, hable del parentesco entre esa deformación de la realidad y las representaciones religiosas. Tras comprobar la vinculación de sus estadios primitivos con un condicionamiento «por un bajo nivel de desarrollo de las fuerzas productivas del trabajo y una situación análogamente limitada de los hombres en el proceso de producción de su vida material, y, por tanto, también en sus relaciones recíprocas y con la naturaleza,[2] Marx ofrece un análisis de la totalidad de esos modos de comportamiento y de los presupuestos sociales de su agonía. Con esto asume Marx, desde un determinado punto de vista fundado en la naturaleza de la cosa, ideologías primitivas (precapitalistas) e ideologías capitalistas desarrolladas, a pesar de toda su diversidad, como fenómenos coherentes, en una síntesis unitaria del devenir y el perecer históricos.

1. Cfr. acerca del doble sentido de la inmediatez en este contexto, mi epistolario con Anna Seghers en *Probleme des Realismus* [Problemas del realismo], *cit.*, págs. 250 ss., así como los dos primeros capítulos de mi libro *Wider den missverstandenen Realismus* [Contra el realismo mal entendido], Hamburg 1958.

2. MARX, *Kapital*, I, *cit.*, pág. 46.

Por eso creemos proceder en el sentido del método de Marx al elaborar en lo que sigue síntesis análogas respecto de importantes complejos categoriales de la concepción del mundo alentada por los hombres, como problemas de su fetichización y desfetichización, aludiendo ante todo a las tendencias espontáneas, pocas veces conscientes, del reflejo estético de la realidad: se trata de disolver fetiches o complejos fetichizados que aparecen en el curso de la evolución de la humanidad y obran tanto en la práctica de la cotidianidad cuanto en la ciencia y la filosofía, de devolver a las relaciones objetivas el lugar que les corresponde en la estampa cósmica de los hombres, y de restablecer así la importancia del hombre, deprimida por aquellas deformaciones. Así se obtiene para nuestras presentes consideraciones un concepto de fetichización más amplio: la fetichización consiste en que —por motivos histórico-sociales diversos en cada caso—, se ponen objetividades independientes en las representaciones generales, objetividades que ni en sí ni respecto de los hombres lo son realmente. Como es natural, no nos interesa aquí la totalidad de ese complejo; tomarlo totalmente significaría abarcar grandes sectores de la historia de la ciencia, la filosofía, el pensamiento cotidiano, y haría estallar el marco de estas investigaciones. Aquí nos planteamos una tarea mucho más modesta: intentaremos mostrar que el arte auténtico tiene por su esencia una tendencia desfetichizadora —en el sentido antes dicho—, a la que no puede renunciar bajo pena de autodisolverse. No nos interesa más que mostrar esa tendencia capital, y nos basta con que aparezcan el hecho y el modo de eficacia de su validez estética en algunos complejos esenciales que determinan decisivamente las relaciones del hombre con su mundo circundante.

I *El mundo circundante natural del hombre (espacio y tiempo)*

El arte representa pues el mundo circundante «natural» del hombre en sus relaciones «naturales» con él. Por fuerza había que poner entre comillas la palabra "natural", pues es claro que esa función del arte tiene que ponerle en conflicto con las costumbres, representaciones, etc., de la vida cotidiana, y que esas mismas contraposiciones pueden presentarse con la ciencia y la filosofía. Si

el concepto de naturalidad aquí utilizado significara concordancia con algún ideal, se tendría una recaída de la estética en el platonismo, una determinación formal que ya Aristóteles ha refutado convincentemente en su polémica contra la doctrina platónica de las ideas. Lo natural —sin comillas— tiene pues que cobrar una significación que sea capaz de protegerlo con éxito de esas confusiones y equivocidades. Al hablar de la realidad cotidiana hemos considerado el materialismo espontáneo de los hombres que en ella viven. Y hemos subrayado al hacerlo que ese materialismo no contiene aún ninguna generalización en el sentido de la concepción del mundo. En él se expresa simplemente aquella elemental necesidad de la práctica cotidiana que consiste en que el hombre, para poder afirmarse y actuar con éxito en su mundo circundante, e incluso para no ser aniquilado por éste, tiene que aprender a distinguir con la mayor precisión posible entre lo que no existe más que en su representación y lo que existe con independencia de su consciencia.

Como es natural, eso se refiere sólo a la vida cotidiana en el sentido más estrecho. En cuanto que se practican generalizaciones, o se buscan causas más lejanas o más profundas, o se investiga el sentido de la vida y del destino humano, ese materialismo espontáneo de la cotidianidad tiene que fracasar, y se atribuye a los intentos de solución consciente de dichos problemas más profundos una existencia real que, para el hombre de la cotidianidad, parece tan firmemente fundada como la del mundo externo objetivo. Al tratar el período mágico estudiamos parcialmente cómo esas representaciones se consolidan en una fe en la realidad correspondiente, que hasta recibe el aura de una mística trascendencia; en parte también estudiaremos este tema en el último capítulo. Pero es claro que cada artista es hijo de su época, de su clase y de su nación, y que, por ello, no puede tomar una posición críticamente resolutiva de esos complejos problemáticos más que en muy excepcionales ocasiones. No estamos pensando que el arte asuma una posición filosóficamente materialista. Se trata simplemente de que —dentro de los límites de lo en cada caso posible histórico-socialmente— en la auténtica práctica artística se expresa una tendencia espontánea desfetichizadora, la cual tiende a no reconocer más que el mundo externo real, de existencia objetiva, y a disolver en él las representaciones fetichísticamente proyectadas, a representarlas en su realidad. Se trata también, por otra

parte, de que el mero, pero consecuente, modo de exposición artístico —sin quererlo y, a menudo, contra la voluntad consciente que le subyace— tiende a proyectar todo lo conformado sobre un plano terrenal, y a trasformar toda trascendencia en una inmanencia humana. Ya en la Antigüedad algunos pensadores habían criticado los epos homéricos por esa peculiaridad. Pero también basta con recordar a Dante, o la pintura del Trecento o el Quattrocento (hasta Simone de Martino o Fra Angelico), para apreciar con claridad esta orientación humanizadora que proyecta el cielo sobre la tierra. Aunque los filósofos presocráticos toman a menudo posición contra la representación de los dioses por la poesía, es claro que la tendencia antropomorfizadora que Jenófanes critica del modo más radical se manifiesta del modo más cargado y plástico en sus obras y en las de las artes figurativas de la época.

Tan importante como el materialismo del arte es su carácter espontáneamente dialéctico. Para entenderlo hay que buscar también aquí su punto de partida en la vida cotidiana. Hemos visto que la situación es en ella aún más acusada, si ello es posible; que Engels ha podido decir alguna vez que los hombres han pensado siempre dialécticamente sin saberlo, al modo como el Monsieur Jourdain de Molière habló en prosa durante toda su vida sin darse cuenta de ello. Pero la práctica artística no es en eso una simple continuación de la de la vida cotidiana, exactamente igual que tampoco lo es en el caso antes analizado. El hombre de la vida cotidiana aplica la dialéctica frecuente y espontáneamente de un modo puramente práctico, especialmente cuando se enfrenta con una realidad ya conocida, e incluso en casos en los cuales la ciencia de su época se encuentra presa en prejuicios metafísicos. Cierto que también esa espontaneidad tiene sus límites: se queda en un aprovechamiento practicista de los hechos dialécticos y reconoce muchas veces al mismo tiempo, sobre un mismo sujeto, la teoría generalizada del pensamiento metafísico. (Piénsese en los innumerables ejemplos de trasformación de plantas y especies animales tomados por Darwin de la práctica de cultivadores y ganaderos, cuya aplastante mayoría no ha pensado jamás en obtener consecuencia teorética general alguna de los resultados por ellos mismos conseguidos.) Estas limitaciones del pensamiento cotidiano se consolidan aún por el hecho de que, por una parte, y en ciertas circunstancias, el predominio del modo metafísico de pensar puede servir al progreso en determinadas ciencias —aun-

que, desde luego, sólo temporalmente—; y que, por otra parte —cosa a la cual alude Engels respecto de la filosofía—, esa consideración de las cosas produce esenciales deformaciones de la verdadera objetividad, de las verdaderas conexiones: esa consideración, dice Engels, «nos ha dejado además la costumbre de concebir las cosas y los procesos naturales aisladamente, fuera de la gran conexión de conjunto; por tanto, no en su movimiento, sino en su reposo, no como esencialmente cambiantes, sino como datos fijos, no en su vida, sino en su muerte».[1]

La práctica del arte tiene en esto una clara línea de ataque, dirigida contra ese modo de concebir el mundo y el entorno del hombre. La ingenua «naturalidad» de la vida cotidiana, que percibe espontáneamente las cosas en su conexión y en su movimiento, se convierte aquí incluso en una «concepción del mundo», cuyo contenido es precisamente la salvación de esas conexiones, de ese movimiento. Aunque las fetichizaciones socialmente condicionadas empapan profundamente la cotidianidad misma, la práctica del arte (lo que no quiere decir necesariamente la concepción consciente del mundo de los diversos artistas) combate con sus propios medios esas tendencias que amenazan con esquematizar y congelar el mundo circundante y sensible de los hombres. Al llamar dialéctica espontánea a esa peculiaridad del arte hay que subrayar el adjetivo. Se trata estrictamente del sentido mero del reflejo artístico mismo. La dialéctica subjetiva, como reflejo intelectual aproximado de la realidad objetiva, no se ha impuesto sino muy parcialmente al nivel filosófico y al de la metodología concreta de las ciencias, a pesar de un milenario proceso de paso a consciencia, desde Heráclito hasta Lenin —aunque mucho más de lo que corrientemente se cree si se trata de cuestiones concretas de las diversas ciencias. Pero como esto último suele ocurrir por obra de cierta espontaneidad dictada por el movimiento de la materia, se ignoran o no se entienden incluso las consecuencias de prestaciones o rendimientos metodológicamente muy altos, los cuales, consiguientemente, no influyen ni en terrenos inmediatamente relacionados con ellos: por eso es muy poco frecuente que puedan emprender un camino consciente de generalización. En esto se repite hasta cierto punto para la ciencia la estructura del pensamiento cotidiano. La espontaneidad de la dialéctica tras-

1. ENGELS, *Antidühring, cit.*, págs. 23 s.

puesta en la práctica tiene empero otra significación para la esfera del arte. Precisamente porque en esa esfera no se trata de trasformar la dialéctica objetiva de la realidad en una dialéctica subjetiva de conceptos, juicios e inferencias, sino «sólo» de refigurar aquélla del modo más fiel y completo posible (incluso cuando el medio del reflejo es el lenguaje), la conseguida dialéctica de la objetividad, de las conexiones, etc., no es tanto método cuanto resultado del esfuerzo por reflejar verazmente la realidad. Precisamente por eso el arte puede ir mucho más lejos, puede ser mucho más radical que la ciencia o la filosofía contemporáneas suyas en la disolución de los datos de la vida fetichizados en la obviedad ingenua. El niño del cuento de Andersen que grita con ingenua sorpresa "¡El rey no lleva ningún vestido!" es desde este punto de vista un símbolo del modo de proceder artístico. En lo cual, naturalmente, es posible que esa mirada del arte, espontáneamente desenmascaradora y destructura de fetiches, ponga como valor positivo algo que el modo de consideración de la vida cotidiana, cegado por la fetichización, considere una nada, o hasta algo con valor negativo.

El más llamativo modo de manifestación de esas fetichizaciones es la separación entre el espacio y el tiempo, importante sobre todo en el desarrollo del pensamiento moderno. Sin poder penetrar aquí en la historia de este problema, nos limitaremos a indicar que esta separación metafísica, fetichizadora, del espacio y el tiempo domina sobre todo desde la «estética trascendental» que abre la *Crítica de la Razón pura* kantiana. El elemento fetichizador de esta separación ha cobrado una rigidez exacerbada ya en misticismo desde que, a principios de este siglo, Bergson convirtió las dos entidades artificialmente separadas, mediante la acentuación del valor de una de ellas, en dos potencias cósmicas contrapuestas y hostiles. Nos son aquí indiferentes los detalles y las variantes de este mito fetichizador; ya sea el tiempo el que aparece como Ormuz y el espacio como Arimán —al modo de Heidegger, Klages y otros—, o al revés —al modo de Möller van den Bruck o de Hermann Broch— el detalle carece para nosotros de importancia. Lo único que vale la pena observar es que esas concepciones han penetrado en el pensamiento de la cotidianidad y hasta en el arte llamado de vanguardia. La separación merece estudio precisamente en esa condición de tendencia hoy presente en la vida.

Indiquemos en seguida que la tendencia no ha conseguido nunca un dominio absoluto ni en la vida ni en el pensamiento filosófico. A continuación de Kant, ciertamente, Schopenhauer ha fetichizado la separación con más intensidad aún que su maestro, pero la filosofía hegeliana se opuso enérgicamente a ella. Es característico de la posición de Hegel el que la entera cuestión del espacio y el tiempo no se trate como un problema epistemológico general —en Kant constituye la introducción a la teoría del conocimiento—, sino que constituye la parte general de la filosofía de la naturaleza. Es evidentemente imposible reproducir aquí, ni en resumen, el pensamiento de Hegel al respecto. Lo importante para nosotros es que su motivación básica es la unidad dialéctica contradictoria del espacio y el tiempo, y que esa unidad no puede imponerse separada abstractamente de la realidad (como a priori subjetivo-formal), sino sólo en vinculación inseparable con la materia y el movimiento, los cuales, por su parte, no son tampoco separables. Escribe Hegel: «que la materia es lo real del espacio y el tiempo. Pero éstos, por su abstracción, tienen que presentarse aquí como lo primero; y entonces tiene que resultar que la materia es su verdad. Del mismo modo que no hay movimiento sin materia, así tampoco hay materia sin movimiento. El movimiento es el proceso, el paso de tiempo a espacio, y a la inversa; la materia, en cambio, es la relación de tiempo y espacio como identidad en reposo».[1] Esta copertenencia inseparable del espacio y el tiempo es dialéctica. Al mismo tiempo se reconoce plenamente, como es natural, la posibilidad del tratamiento científico separado de problemas del tiempo y problemas del espacio, de acuerdo con la naturaleza de la cosa. El propio Hegel destaca la geometría como un caso así, pero subrayando al mismo tiempo: «Frente a la *ciencia del espacio*, la *geometría*, no existe ninguna *ciencia del tiempo*»,[2] mientras que Kant, desarrollando consecuentemente su fetichizadora separación, deduce el número (y la aritmética con él) del tiempo aislado.[3]

Ahí se aprecia tangiblemente la natural convergencia de la dialéctica espontánea y la filosóficamente consciente. Pues es claro

1. HEGEL, *Enzyklopädie*, § 261, Zusatz.
2. *Ibid.*, § 259.
3. KANT, *Kritik der reinen Vernuft* [Crítica de la Razón pura], ed. Reclam, págs. 145 s.

sin más que la práctica cotidiana —y, consiguientemente, el pensamiento cotidiano íntimamente ligado con ella— se encuentra en un mundo de materia en movimiento, de cosas movidas, y, sin necesidad de especial reflexión, como cosa evidente, admite la copertenencia de ambas entidades. Ello es muy fácil de mostrar aduciendo concretos y simplicísimos hechos de la vida cotidiana. Tomemos uno de esos hechos sencillos, oportunamente descrito por Marx: «Si se considera una determinada cantidad de materia prima, de harapos, por ejemplo, en la manufactura de papel, o de alambre en la de agujas, se le ve pasar por las manos de los distintos trabajadores parciales, en una sucesión temporal de fases de la producción, hasta su conformación final. En cambio, si se considera el taller como un mecanismo total, la materia prima se encuentra a la vez en todas las fases de producción. El trabajador total, combinación de todos los de detalle, tira del hilo con una parte de sus manos armadas de instrumentos, y al mismo tiempo, con las demás manos e instrumentos, lo alarga, lo corta, lo aguza, etcétera. Los diversos procesos dejan de ser una sucesión temporal y se convierten en una copresencia espacial. Por eso hay suministro de varias mercancías terminadas en el mismo lapso de tiempo».[1] Como se ve, el objetivo de esa descripción no es en absoluto la prueba filosófica de la unidad dialéctica del espacio y el tiempo, sino mostrar la intensificación de la producción y la productividad del trabajo por su división en la manufactura. Pero al reproducir y analizar correctamente ese proceso, surge por sí mismo el reflejo de la copertenencia dialéctica del espacio y el tiempo, tal como la ha analizado Hegel. Y es obvio que ese hecho se convierte, para cada persona que participa en ese proceso de trabajo, en fundamento de su acción habitual, tan espontáneamente como su actividad misma, aunque no sea capaz ni sienta la necesidad de proceder en su aclaración conceptual tan adentro como lo hace Marx.

Esta constante coexistencia del espacio y el tiempo, la costumbre —aunque pocas veces consciente— de ese fundamento del ser, el devenir y la acción, deja naturalmente las huellas más profundas en la vida emocional de los hombres. También sin consciencia de los hechos y las interrelaciones más fundamentales, esta copertenencia penetra la reflexión sobre los fenómenos de la

1. MARX, *Kapital*, I, *cit.*, pág. 309.

vida, y mueve a los hombres a ampliar sus concepciones del espacio y el tiempo, a darles un sentido traslaticio, sin tener que violentar por ello lo esencial y verdadero de las mismas. Así aparecen ya en el lenguaje de la cotidianidad y en la terminología de las ciencias sociales reflejos de importantes hechos de la vida que, en nuestra opinión, podrían designarse del modo más oportuno con las expresiones de "cuasiespacio" y "cuasitiempo". Permítasenos presentar este hecho con la formulación de Marx: «El tiempo es el espacio de la evolución humana. Un hombre que no dispone de tiempo libre, cuyo entero tiempo vital, prescindiendo de las interrupciones puramente físicas por el sueño, la comida, etc., está totalmente absorbido por el capitalismo, es menos que un animal de carga. Es una mera máquina para la producción de riqueza ajena, está somáticamente roto e intelectualmente embrutecido».[1] ¿Es la palabra "espacio" en esa frase una mera metáfora? Seguro que es mucho más que eso. Pues la expresión conjunta, sin duda también figurada, "el espacio de la evolución humana" da con las determinaciones objetivas más esenciales del tiempo, no, ciertamente, del tiempo tal como es cuando se lo ha aislado artificialmente, sino tal como su En-sí se ejerce referido al mundo de los hombres. Con ello no se practica ninguna subjetivización del concepto de tiempo; primero, porque el En-sí queda intacto en un tal enriquecimiento; segundo, porque su complementación y ampliación así realizadas se fundan en un hecho objetivo de la vida. Se trata simplemente de que el concepto de movimiento de la materia —cuya importancia para el correcto conocimiento de la esencia objetiva del espacio y el tiempo acabamos de registrar leyendo a Hegel—, aplicado al hombre social, experimenta objetivamente una ampliación en cuanto al contenido, porque el movimiento de la materia que se realiza en la sociedad es de naturaleza mucho más complicada que el que estudia la física, por ejemplo. Esas complicaciones no trasforman la esencia del En-sí. Pero, a pesar de eso, es necesario y justificado incluirlas en la expresión de las situaciones humanas sociales. Es importante subrayar la objetividad en este caso. Pues la vida social produce ininterrumpidamente y con necesidad reflejos también subjetivos de las relaciones entre el espacio y el tiempo, reflejos que no

1. MARX, *Lohn, Preis und Profit* [Salario, precio y beneficio], Berlin 1928, pág. 58.

alcanzan ya, o no alcanzan plenamente, el En-sí objetivo, y cuya verdad no puede yacer sino en su necesidad humana, en su necesidad subjetiva. Hay que practicar aquí, en los casos concretos, una precisa división crítica, pues en el terreno de la subjetividad —sin duda socialmente condicionada— es posible una tendencia fetichizadora exactamente igual que la desfetichizadora. Hay que considerar atentamente esta gran escala de diferencias al pasar al terreno de lo estético, y analizar la significación de categorías como el cuasitiempo y el cuasiespacio con la intención de averiguar qué papel desempeña en el reflejo de la realidad que se va organizando como obra. En el período dominado por la kantiana separación, metafísica y fetichizadora, del espacio y del tiempo, era costumbre clasificar las artes, según ese esquema, en artes del espacio y artes del tiempo. Es ocioso abrir aquí una polémica al respecto; pero había que recordar la cuestión porque una consideración superficial puede recibir la impresión de que la importancia que atribuimos al medio homogéneo en el proceso de conversación del reflejo estético de la realidad en obra artística tiene algo que ver con ese principio de clasificación de las artes. Es sin duda verdad que cada medio homogéneo tiene —total o predominantemente— un carácter espacial o un carácter temporal. El mismo proceso purificador que lleva a cabo el medio homogéneo con las percepciones inmediatas del hombre entero de la realidad cotidiana obra —inmediatamente y por de pronto— en esa dirección. Pero hemos criticado a los representantes kantianos de esas concepciones, como Fiedler, precisamente porque se detienen ante esa inmediatez del medio homogéneo y hacen que esa primera inmediatez cristalice en principio último. Al polemizar contra esas concepciones hablábamos de la irrupción de la totalidad posible concreta de los contenidos y las categorías en el medio homogéneo: al hacerlo estábamos también pensando en este momento, a saber, que la homogeneidad espacio-visual del medio pictórico, por ejemplo, o la auditivo-temporal del medio musical, no implica una rígida contraposición metafísica de espacialidad y temporalidad de tal modo que, puesta la una como base de la homogeneidad, la otra tuviera que desaparecer totalmente de la esfera de lo conformado. Al contrario. La exigencia capital puesta a todas las artes que no se basan en abstractos principios formales, o sea, a todas las artes que son algo más que mera decoración, es la creación de un «mundo», una fijación tal de la realidad reflejada que

las determinaciones que construyen y consuman la obra se convierten en una refiguración cerrada, redonda, concreta y sensible de las determinaciones objetivas de la realidad. Como es natural, el medio homogéneo de cada arte da lugar a una elección cuantitativa y cualitativa que excluye la reproducción de ciertas determinaciones o les atribuye funciones diversas. (Piénsese en la diferencia entre el papel del azar en la narración corta y en el drama). Esta posibilidad de elección, de eliminación y acentuación tiene, por una parte, en cada arte un concreto ámbito de juego propio y, por otra parte, hay determinadas categorías sin las cuales es imposible conformar un «mundo» en general y que, por tanto, pese a toda diferencia de acento, función, posición jerárquica, etc., no pueden eliminarse totalmente de ningún medio homogéneo. Entre ellas se encuentra el carácter espacio-temporal de la realidad objetiva. Es, pues, una fecunda contradicción dialéctica el que todo medio homogéneo primaria e inmediatamente espacio-visual tenga que insertar además un cuasitiempo en la totalidad de su mundo, del mismo modo que tampoco hay medio homogéneo temporal que sea capaz de construir su «mundo» sin elemento alguno de cuasiespacio.

Lessing ha planteado en el *Laoconte* este problema por lo que hace a la pintura y la escultura. Parte de la fecunda contradicción de las artes plásticas que consiste en que nunca pueden reproducir «más que un instante de la naturaleza en constante cambio». Trata Lessing dos temas, de acuerdo con su concreta tarea. El primero es la recusación del momento de plenitud o consumación como objeto de la exposición. Esta cuestión tan interesante nos ocupará en otros contextos; es, por lo demás, más general que la que nos interesa ahora. (Goethe la trata como objeto de la poesía, y, cosa notable, en el mismo sentido en que lo hace Lessing para la plástica). El segundo tema es el presente nuestro. Dice Lessing: «Si ese instante único cobra por obra del arte una duración inmutable, no debe expresar nada que sólo pueda pensarse como transitorio».[1] La unidad de contraposiciones que realiza la pintura y la escultura en su creación de mundo es una superación tal de la temporalidad que en el presente, único que llega a forma, la esencia concreta se preserva como resultado del pasado y punto de partida del futuro.

1. LESSING, *Laokoon* [Laocoonte], Parte I, cap. 3.

En el pensamiento filosófico, este problema ha aparecido entre los eleáticos, con las antinomias de Zenón de Elea, y Hegel ha visto en eso —con razón— los comienzos de la dialéctica, de la contradictoriedad del movimiento. El problema no tuvo una clara formulación dialéctica hasta que Zenón lo levantó a altura filosófica, y la historia de la filosofía muestra lo frecuentemente que luego se ha rebajado la cuestión a un nivel rígidamente metafísico. Pero tampoco desde el punto de vista de la visualidad inmediata es la cuestión tan sencilla y obvia como suele representársela nuestra vida práctica contidiana. Como en ésta se tiene siempre que ver con objetos en movimiento, como de segundo a segundo se vive el paso del pasado, por el presente, hacia el futuro, no se ve la contradicción de la inmediatez visible del instante. En anteriores exposiciones, al rechazar la tesis del reflejo fotográfico ya para la vida cotidiana, hemos indicado lo raras, rígidas, muertas, incluso irreales que parecen la mayoría de las fotografías aunque —al igual que las imágenes que se reflejan en la retina— son mecánicamente copias fieles del instante de que se trate. Aún más claramente se nota esto si se piensa en instantáneas tomadas de movimientos rápidos, cuya mayoría parece grotescamente «imposible» aunque no hay duda posible acerca de la fidelidad mecánica del reflejo. Éste es el aspecto inmediatamente sensible, el aspecto visual de la sentencia de Zenón: «La flecha que vuela está parada».

El carácter abstracto de la inmediatez sensible, tan constantemente subrayado por Hegel, se manifiesta aquí en el hecho de que el instante aislado, percibido de modo inmediatamente visual, no es sin más capaz de revelar sus determinaciones objetivas esenciales, su génesis desde el pasado, su función genética para el futuro, en esa inmediatez suya sensible visual; esto es: en el hecho de que la aparición visual o la ocultación de esas determinaciones en su manifestación inmediata es cosa casual. Como reproducción de la totalidad del fenómeno —del instante, en este caso, como del movimiento—, la fotografía con toda su fidelidad y exactitud mecánicas en su fijación, pierde precisamente las componentes objetivas decisivas. (La llamada fotografía artística se esfuerza por elegir y fijar los instantes —más o menos excepcionales— en los que el movimiento se hace sensiblemente visible). Si el arte figurativo quiere conseguir un reflejo de la realidad objetiva, la totalidad de las determinaciones que constitu-

yen el movimiento tienen que estar contenidas en el instante visible refigurado, o sea, tiene que hallarse en el medio homogéneo de la pura visualidad la correspondiente superación de la contradicción. El movimiento tiene pues que conseguir una exposición en la cual el De dónde y el Adónde, sin destruir el momento de lo instantáneo, único al que puede darse forma, se hagan inmediatamente vivenciables, y su cualidad, su dirección y su esencia se hagan evocadoramente sensibles. Sólo si todas esas determinaciones desembocan en el medio homogéneo de la visualidad y se elaboran por él hasta dar propios componentes orgánicos, puede crearse —una vez superada la primera inmediatez— aquella segunda inmediatez estética en la cual quedan destruidas todas las formas fetichizadoras de la cotidianidad y el pensamiento por lo que hace al movimiento. El que en la descripción de este fenómeno Lessing opere con categorías epistemológicas y psicológicas propias del siglo XVIII no disminuye en nada su mérito, el haber puesto en claro el problema; hasta su expresión «instante fecundo» sigue siendo hoy fecunda y orientadora.[1] Pues la fecundidad del instante conformado no es —para el creador igual que para el receptor— más que el aspecto subjetivo de la totalidad de determinaciones, que hay que alcanzar objetivamente en la obra. Y en esa totalidad de determinaciones, como ha mostrado nuestro análisis, desempeña un papel nada despreciable la trasposición del cuasitiempo en el medio homogéneo de la pura visualidad.

Ése es el aspecto objetivo de nuestro problema. Las artes figurativas o plásticas muestran empero también un aspecto subjetivo, tan íntimamente enlazado con la estructura de la obra, con su función de orientar la evocación, que tenemos que dedicarle algunas palabras. También Lessing habla de él cuando en el lugar varias veces citado, dice que las obras del arte plástico no sólo se ven, sino que se contemplan larga y repetidamente. Ya la expresión *contemplar* aporta un momento temporal, al menos en la receptividad, estéticamente necesaria. Hemsterhuis, el contemporáneo de Lessing, analiza la necesidad fisiológico-psicológica de un tal modo de comportamiento receptivo que implica la temporalidad; lo hace a propósito de las obras de arte plástico. «Us-

1. «Cuanto más es lo que vemos, tanto más tenemos que añadirle con el pensamiento. Y cuanto más pensamos, tanto más necesitamos creer que vemos.» *Ibid.*

ted sabe, señor mío», escribe en su *Carta sobre la escultura,* «que, a consecuencia de la aplicación de las leyes de la óptica a la estructura de nuestro ojo, no podemos casi tener en cada instante una idea distinta más que de un punto visible que se reproduce claramente en nuestra retina; así, pues, si quiero tener una idea distinta de un objeto entero, tengo que deslizar la mirada a lo largo de la silueta de dicho objeto, para que el ojo perciba sucesivamente con claridad todos los puntos que la constituyen; al final el alma enlaza todos esos puntos elementales y consigue la idea de la silueta de conjunto. Pero es seguro que esa vinculación es un acto para el cual el alma necesita tiempo, y tanto más tiempo cuanto menos ejercitado está el ojo a percibir así los objetos.» [1] El hecho de que Hemsterhuis simplifique un tanto el proceso, el que lo describa un tanto geométricamente, el que no reconozca una síntesis sino al final del proceso e ignore la sintetización constante durante todo el acto de visión, etc., todo eso no altera la circunstancia de que con esa descripción ha indicado acertadamente, en cuanto a su esencia central, el fenómeno básico del que habla Lessing.

Pero ya mucho antes que ellos dos, Leonardo da Vinci —desde el punto de vista del creador, no del receptor—, se había ocupado del problema. Ésta es una de las enseñanzas que da al «aprendiz»: «Sabemos claramente que el ver es una de las actividades más rápidas que existen, y que percibe en un punto formas innumerables; ello no obstante, la mirada no coge más de una cosa a la vez... Por eso te digo, a ti inclinado a este arte por la naturaleza, si quieres tener conocimiento verdadero de las formas de las cosas, empieza por los detalles de ellas, y no vayas demasiado lejos, antes de que los tengas bien en la memoria y en el ejercicio, y si procedes de otro modo perderás el tiempo y alargarás verdaderamente mucho el estudio».[2] Aunque aquí se trata del mismo problema de la relación entre la visualidad humana y la reproducción fija de un instante, podría tal vez objetarse: la obra eterniza precisamente un tal instante y, desde el punto de vista estético, es del todo indiferente cómo se produce; sin duda puede comprobarse empíricamente que el nacimiento de toda obra de arte requiere tiempo, pero esto no tiene nada que ver con la esencia

1. HEMSTERHUIS, *loc. cit.*, Band vol. I, pág. 17.
2. LEONARDO DA VINCI, *op. cit.*, págs. 164 s.

estética de la obra. Pero esas objeciones resultan de peso nulo si se piensa que en el proceso creador se expresa la misma relación del hombre con la realidad objetiva que en el proceso de recepción, y que, por tanto, las complementarias descripciones de Leonardo y Hemsterhuis tienen como fundamento, aunque según aspectos contrapuestos, el mismo hecho fundamental. Por eso la composición de la obra misma tiene que tener en cuenta ese proceso, e incluso basar en él toda su construcción, todo su sistema referencial.

Hemos rozado ya este problema cuando hablamos de la profunda conexión que existe entre la composición y su función de orientar el efecto de evocación en el receptor. Recuérdese lo que entonces se dijo sobre la arquitectura, a saber, que la totalidad de una obra arquitectónica no es por principio perceptible con una sola mirada, simultáneamente, o sea, que la composición artística (no la meramente técnica, que puede estudiarse en bocetos, etc.) y la conformación visual de un espacio externo e interno y de su relación orgánica, no puede componerse sino de la continuidad sintética de esos actos de recepción que temporalmente son sucesivos. Por eso —repetimos— no es una consecuencia externa, ni menos casual, de la composición arquitectónica el que sólo de ese modo sea apropiable, sino que su estructura esencial tiende precisamente a evocar una tal sucesión de vivencias espaciales sueltas, sucesión profundizadora en la cual las vivencias se encuentran en transición de una a otra, en refuerzo recíproco; aquella estructura tiende así a orientar de tal modo cada uno de los puntos de esas vivencias que la síntesis sensible del todo surja como figura de un espacio externo e interno en el receptor, con una determinada cualidad y unicidad visual-emotiva.

Este reconocimiento de la orientación o dirección de las vivencias tiene que añadirse a las consideraciones de Lessing y Hemsterhuis sobre la pintura y la escultura, con objeto de redondear sus excelentes observaciones fundamentales. Puede incluso decirse que en esas artes la función de la orientación o dirección vivencial aparece, si ello es posible, aún más claramente que en la arquitectura. Pues es propio de la esencia de la arquitectura —la cual unifica siempre la conformación espacial artística con la creación de un espacio real para concretos fines sociales— el que sus formaciones, aun empezando desde los puntos de partida más diversos, sean capaces de suscitar efectos evocadores. En cambio,

el cuadro y la escultura prescriben imperativamente al receptor el modo cómo tiene que acercarse a ellos, y esta determinación del aspecto general dicta al mismo tiempo una sucesión más precisa —aunque no resumible en reglas generales— de aquellos actos aislados de consideración o contemplación que se levantan a unidad visual y sintéticamente en la vivencia conjunta de esas obras para conseguir la reproducción estético-receptiva de la composición objetiva de cada obra.

En nuestras consideraciones anteriores hemos estudiado sólo, ciertamente, el movimiento simple en su estructura dialéctica objetiva; pero es claro sin más que la misma contradicción impera en complejos y sistemas más complicados de movimientos referidos unos a otros, o sea, que un análisis filosófico más detallado de esas estructuras más complicadas no arrojaría nada esencialmente nuevo (filosóficamente) desde el único punto de vista que ahora nos interesa, que es el filosófico. Como es natural, lo que sí se presenta aquí es un problema central para el estudio concreto de las diversas artes visuales, de las específicas diferencias entre la pintura, la escultura exenta, el relieve, etc., respecto de las particulares leyes de la orientación que valen para cada una de ellas; pero para nuestro actual problema tiene que bastar la mera alusión a esas diferenciaciones. Con el mero objeto de aludir con un ejemplo al contenido y la dirección de tales análisis, recordaremos la consideración de Wölfflin, ya aducida en otros contextos, sobre el problema izquierda-derecha en la pintura.

También hay que destacar que todo ese complejo de puntos de vista se refiere al arte figurativo, que reproduce objetividades, que crea «mundos». El cuasitiempo, que es subjetivo, pero en cuanto subjetivo necesario, fundado en la estructura objetiva de la obra, pertenece esencialmente a ese ámbito. Las formaciones abstractas de la visualidad —geométricas o basadas en la ulterior elaboración de lo geométrico— apuntan esencialmente a un efecto más o menos puramente decorativo. En un arte de este tipo, la captación simultánea de la obra en su totalidad es mucho más plenamente posible que cuando se trata de un «mundo» producido a partir de objetos y de reales relaciones objetivas entre ellos. Por eso la atención sucesiva a los detalles, que también en las artes decorativas es necesaria y justificada, no tiene en los ornamentos geométricos carácter cuasitemporal. Igual el todo que las partes, ya por su esencial fundamentación en lo geométrico, por la esencia decora-

tiva de su vinculación y su totalidad, se encuentran aislados del flujo del tiempo. El hecho de que toda formación de las artes visuales posea una tendencia más o menos acusada al efecto decorativo complica, sin duda, el problema de la orientación en ellas, porque los dos aspectos, el decorativo y el de creación de un «mundo» de objetos, tienen que convergir en plena unidad; pero el análisis concreto de esas conexiones pertenece a la teoría de esas artes particulares y tiene que plantearse en ese terreno y resolverse particularmente para cada una. Aquí se trata sólo de la formulación general del problema, de la prueba de la existencia de un cuasitiempo objetivo y subjetivo, de su función en la creación de mundo por esas artes, de su participación —ante todo la del cuasitiempo objetivo— en la eficacia desfetichizadora del arte. El problema de la orientación de la receptividad plantea para las artes cuyo medio homogéneo es temporal el problema del cuasiespacio. La primera apariencia parece persuadir de que, a diferencia de la situación recién estudiada —en la que se encontraba un cuasitiempo objetivo y otro subjetivo—, en este caso no podemos encontrar más que un cuasiespacio subjetivo. Pero creemos que en estos problemas no se puede proceder de modo meramente analógico, y que no se deben tampoco exagerar mecánicamente las correspondencias, aunque sean contrastes. Como, aparentemente, las contradicciones del movimiento no se presentan respecto del tiempo, tiene que faltar aquí una correspondencia respecto del cuasitiempo objetivo que antes hemos registrado en las artes figurativas. Observemos de paso, además, que en ningún arte cuyo medio homogéneo sea esencialmente temporal encontraremos nada análogo a la ornamentística geométrica. El cuasiespacio con el que aquí nos enfrentamos no puede tener, por tanto, más que un carácter subjetivo: es una consecuencia necesaria de la orientación de la receptividad, con la cual tiene que contar inevitablemente toda composición artística que se mueva en el medio homogéneo del tiempo. Pero eso no quiere decir que la contradicción en cuestión haya desaparecido totalmente de este terreno. La contradicción inmediata del reposo y el movimiento en el movimiento, formulada por Zenón, es un hecho tan fundamental que tiene que ser perceptible también en su aspecto temporal. Tal vez el mejor modo de formular la diferencia sea el siguiente: contemplado desde el punto de vista del espacio, el momento del reposo, de la constancia parece predominar, y la unidad dialéctica no pue-

de cobrar su forma veraz sino por la introducción artística del Después y el Antes. En cambio, desde el punto de vista puramente temporal, la movilidad se impone de modo absoluto e ilimitado. Aquí se tropieza, en el reflejo estético de la realidad, con la contradicción de Heráclito: «No es posible bañarse dos veces en el mismo río». La tarea del reflejo estético consiste aquí en conceder su derecho al momento del reposo (de la permanencia, de la continuidad) en el cambio. La diferencia entre los aspectos y entre los medios homogéneos en los cuales el reflejo estético manifiesta la contradicción y su resolución tiene como consecuencia el que, espacialmente considerado, se produzca un cuasitiempo objetivo, mientras que su modo de manifestación en la temporalidad cobra un carácter subjetivo. Pero en todo esto se preserva el origen objetivo: esta subjetividad se refiere a los principios objetivos últimos de composición de la obra, mientras que aquélla no es más que una apropiación puramente receptiva de la estructura ya lograda de la obra. La *última copertenencia del cuasiespacio subjetivo* con la temporalidad pura, igual que la del cuasitiempo con la espacialidad correspondiente, se debe a que las contradicciones, de formulación contrapuesta, de Zenón y Heráclito se orientan —en última instancia— al mismo contenido fáctico, a que, desde puntos de vista contrapuestos, con no menos contrarios presupuestos, las dos se esfuerzan por disolver dialécticamente la misma fetichización de la inmediatez. Una tarea análoga —la de marchar separados y golpear juntos— se plantea a los medios homogéneos espacial y temporal en el reflejo estético de la realidad.

El hecho aquí fundamental, a saber, que la receptividad de un arte temporal (tomemos ante todo la música, pero lo que se diga podrá aplicarse mutatis mutandis también a la literatura) no puede en modo alguno consistir en una mera sucesión de vivencias, es obvio y se ha subrayado siempre. Nos limitaremos a recordar nuestra apelación a las concepciones de N. Hartmann, el cual —precisamente para el problema de la música— capta con agudeza el problema de la orientación y pone por eso acertadamente en primer término la estructura, a la vez alusiva al más atrás y más adelante, de sus diversos elementos momentáneos. Como es natural, también él busca entonces la unidad que necesariamente surge; pero, como idealista, no desea, como hemos visto, reconocer que esa unidad tenga algo que ver con la audición sensible. Cuando dice «esta unidad es ciertamente siempre temporal, pero no es

ninguna simultaneidad»,[1] toca acertadamente un aspecto determinado e importante del fenómeno. Hartmann se da correctamente cuenta de que la unidad tiene que seguir siendo temporal; también el cuasitiempo de las artes plásticas se mueve en el medio de la espacialidad y sigue siendo inherente a ésta; pero la lisa negación de la simultaneidad elimina de sus reflexiones la dialéctica que les daría vida: pues se trata de la unidad de la simultaneidad y la no-simultaneidad. Para el sujeto que, así dirigido por la obra, se mueve en el tiempo, surgen, sin duda con importantes modificaciones, contradictoriedades análogas a las de todo movimiento. Como correspondencias que aluden a muy profundos paralelismos, cuyo carácter como esfuerzo, debilitación o reserva, como pathos o ironía, etc., no puede imponerse sino en la más estricta referencialidad recíproca de momentos temporalmente separados (de tal modo que la separación temporal, su sucesión, la posición de cada cual en esa sucesión pertenezca a su esencia igual que la sucesión misma creada por esa íntima referencialidad), tienen que producir constantemente y hacer evocadoramente una síntesis contradictoria de la sucesión y la simultaneidad. El hecho de que en esa unidad contradictoria el momento de la sucesión sea el abarcante, el hecho de que el Antes y el Después de los momentos —sin aniquilar su esencia— tengan que ser insuperables, incambiables, muestra precisamente que esa simultaneidad no puede ser reflejo de un espacio real, sino sólo un cuasiespacio en el marco del medio homogéneo temporal de la música.

Nos parece útil iluminar esta contradicción aduciendo un intento de solución totalmente contrapuesto al nuestro. Hermann Broch considera como tarea filosófica suya la destrucción del tiempo, al que concibe vinculado a la muerte. Esta aspiración profundísima de la humanidad —según su concepción— se expresa también en la música: «Pues haga lo que haga el hombre, lo hace para destruir el tiempo, para superarlo, y esa superación se llama espacio. Incluso la música, que sólo es en el tiempo y que llena el tiempo, trasforma el tiempo en espacio...»[2] La significación de la música se funda en que «en ella llega a consciencia más intensamente que en ninguna otra cosa la trasformación inmediata del tiempo en espacio, la trasformación del decurso temporal en una

1. N. HARTMANN, *Ästhetik* [Estética], *cit.*, pág. 117.
2. H. BROCH, *Essays* [Ensayos], Zürich 1955, Band [vol.] II, pág. 10.

formación espacial-arquitectónica». Esta superación del tiempo «es el centro cognoscitivo de la música. Pues la arquitecturización del decurso temporal, tal como la practica la música, esa superación inmediata del tiempo que se precipita hacia la muerte, es también la superación inmediata de la muerte en la consciencia de la humanidad».[1] No es aquí tarea nuestra discutir la concepción del mundo de Broch. Lo único que podemos afirmar es que su tendencia a interpretar filosóficamente la música como pura espacialidad es un punto culminante de las modernas tendencias fetichizadoras. Pues lo que llamamos el cuasiespacio de la música tiende precisamente a destacar la universalidad de la música en el reflejo de la realidad; tiende a mostrar que la música, limitada en lo inmediato a la pura audición, a la pura temporalidad, es sin embargo por su esencia una refiguración de la totalidad de la realidad, un «mundo» en el estricto sentido estético de la palabra. El cuasiespacio en la música (y la literatura), el cuasitiempo en las artes figurativas, destruyen pues, ya en el atrio en que tiene lugar el despliegue del entero mundo artístico, en la reproducción estética de la situación en que se encuentra el hombre con sus sentidos respecto de su mundo circundante, de los efectos de éste en su interioridad, la separación fetichista del espacio y el tiempo, la cual, en nuestros días, a consecuencia de las tendencias estructurales y dinámicas de la sociedad capitalista, se exacerba hasta el extremo. La aparente profundidad de Broch no es más que un reverso vanguardista de la medalla del academicismo formalista que quiere eliminar de la música todo contenido. Del mismo modo que en la vida, según las palabras de Gottfried Keller, se agitan filisteos sobrios y filisteos embriagados —y los unos no son mejores que los otros—, así también en la actual teoría del arte el academicismo y el vanguardismo coinciden como aliados objetivos en la introducción de fetichizaciones en el pensamiento estético.

La idea del cuasiespacio en la música y la literatura no tiene pues nada que ver con las arcaicas tendencias que, partiendo de ciertos elementos matemáticos de la teoría de la música, buscan su esencia en una especie de mística actividad geométrica. La evolución de esas ideas desde Pitágoras hasta Kepler es incomprensible históricamente, por las condiciones en que se desarrolló la teoría: se buscaba una fundamentación cósmica de la objeti-

1. *Ibid.*, pág. 99.

vidad de la música, intensamente sentida, pero filosóficamente sin explicar. Ya en Schelling, comparaciones como «La arquitectura construye necesariamente según proporciones aritméticas o, como es la música en el *espacio*, según proporciones geométricas» son mero juego mental agudo, pero vacío, que culmina en conocidos aforismos como el de la arquitectura que es «música petrificada».[1] Hegel ha mostrado acertadamente que no es posible para el tiempo geometría alguna como reflejo desantropomorfizador, y ha sustraído así todo suelo filosófico a esas analogías. El hecho de que éstas reaparezcan constantemente tiene los motivos sociales indicados. Y es una gran alegría para el autor poder indicar que Thomas Mann, en el *Faustus* [*Doktor Faustus*], trata siempre con superior ironía, como síntoma de tales erradas tendencias modernas, los experimentos que frecuentemente emprende su personaje sobre el «orden cósmico», por ejemplo, de una música inaudible.

El cuasiespacio de la música no puede cobrar sentido estético, cumplir en su ámbito la misión de destruir fetiches, más que si la simultaneidad por él creada obra sólo como momento de la sucesión temporal. Pero una tal limitación significa mucho más que el antes citado momento del lugar en el decurso temporal, a saber, la eficacia de la irreversibilidad del tiempo. En otro contexto hemos citado las palabras de Marx «El tiempo es el espacio de la evolución humana» y subrayado que no se trata de una mera metáfora. La dirección unívoca propia del tiempo contiene ya para la naturaleza inorgánica la irreversibilidad de determinados procesos; para la naturaleza orgánica, y aún más para el mundo de los hombres, esa *tendencia muta cualitativamente*: lo temporalmente posterior contiene en sí las determinaciones de lo precedente, pero de un modo elaborado, enriquecido, profundizado, de tal manera que el retorno fáctico o mnemónico de un anterior momento, la contrastación de lo pasado con lo presente, cobra el contenido específico de una evolución, a diferencia de un mero movimiento. Este hecho básico del papel del tiempo en la vida de los hombres se refleja en las artes del medio homogéneo temporal, a saber, la música y la literatura. En esa evolución, en el decurso temporal consiste el momento abarcante del reflejo, puesto que es un factor determinante de la vida. Pero para poder hacer consciente una tal evolución —pues el arte da forma a su auto-

1. SCHELLING, *Werke* [Obras], *cit.*, I, V, págs. 576 y 593.

consciencia— tienen que hacerse claros, sensible y evocadoramente, las piedras miliares y los puntos de inflexión de ese camino. Al hacer el cuasiespacio de esas artes —que, repetimos, es siempre un mero momento de la temporalidad, del decurso temporal de la evolución— que la sucesión temporal aparezca dentro de su alcance como una simultaneidad, produce aquellas posibilidades de comparar, aquellos contrastes entre el Antes, el Ahora y la perspectiva de Futuro con los cuales puede reconocerse y vivirse real y omnilateralmente la esencia de lo nuevo surgido de esa evolución. Cuando en la música vuelve un motivo, una melodía, no se trata nunca de un mero retorno; más bien el hacerse presente de su anterior modo de manifestación no es más que un trampolín para hacer aparecer inequívocamente lo radicalmente nuevo y alterado en la situación nuevamente creada. Adorno ha descrito adecuadamente este carácter del cuasiespacio en la música, sin utilizar ese término: «Pero mientras la música como tal discurre en el tiempo, es dinámica de tal modo que lo idéntico se convierte en no idéntico por el decurso, del mismo modo que, a la inversa, lo no idéntico —como, por ejemplo, una *reprise* abreviada— puede convertirse en idéntico. Lo que hablando de la gran música tradicional se llama arquitectura se basa precisamente en eso, y no en meras relaciones geométricas de simetría. Los más potentes efectos formales de Beethoven dependen de que algo que retorna, algo que antes se dio sólo como tema, revela ahora ser resultado y cobra con ello un sentido completamente distinto. A menudo es un tal regreso el que funda a posteriori la significación de lo precedente».[1]

Con eso queda completamente claro lo que tienen en común el cuasiespacio y el cuasitiempo, independientemente de que sean objetivos o subjetivos. Es una cuestión de importancia decisiva para todo arte creador de mundo el reflejar realmente el mundo como un todo, el que la unidad y la multiplicidad dialécticas de éste se expresen no sólo en el contenido conformado, sino también en las formas conformadoras; el que la obra que se presenta con la pretensión de ser un «mundo» no se limite a una sección fetichizada por el contenido ni a un aspecto formalmente fetichizado. Hay ciertas complicadas categorías cuya reelaboración estética garantiza una tal función a la obra; hemos hablado de ellas,

1. Th. W. Adorno, *Dissonanzen* [Disonancias], Göttingen 1956, págs. 110 s.

aunque sin referirnos explícitamente a este problema, y volveremos a hablar en otros contextos. Aquí nos limitaremos a subrayar que, precisamente porque el arte tiene que orientarse, en todas sus tendencias creadoras de mundo, a la evocación sensible, hay que tener en cuenta categorías tan elementales como el espacio, el tiempo y el movimiento como condiciones previas imprescindibles de todo efecto posible. Todo arte es la refiguración de la vida humana, de la evolución de la humanidad. Y como la determinación espacial y la temporal de la existencia, la coexistencia de ambas, constituye en toda manifestación vital el fundamento objetivo de todo existir humano, y como, por otra parte, los medios homogéneos de las artes prescriben imperativamente una diferenciación según la espacialidad y la temporalidad, estos medios mismos tienen que procurar que su diferenciación no vuelva a degenerar en una separación fetichista.

II *La objetividad indeterminada*

El contenido, mucho más determinado, de la literatura hace que el modo de aparición concreto del cuasiespacio en ella sea mucho más complicado. Pero como, desde el punto de vista filosófico, eso no produce ninguna cuestión en principio nueva, renunciamos a su análisis y nos dedicamos ahora al problema que indicamos ya al formular esa diferencia, a saber, al problema de la determinación o indeterminación de la objetividad en la esfera estética. El problema mismo, en su formulación más general, no es tampoco aquí específicamente estético, como no lo es en ningún caso protagonizado por el contenido. Para el pensamiento cotidiano, y hasta para el científico, toda determinación tiene un carácter doble: por una parte, tiene que reflejar de un modo aproximadamente correcto los momentos esenciales del objeto de que se trate, y llevarlos a concepto del modo más inequívoco posible; por otra parte, se practica entre el número infinito de las propiedades, etcétera, de los objetos una elección no guiada sólo por el peso temático-objetivo de cada elemento. El tipo de la elección se determina también por la finalidad práctica o gnoseológica a cuyo servicio esté la determinación correspondiente. Como es natural, la corrección de la determinación depende ante todo del cumplimiento de la primera condición; pero la práctica de la ciencia ha

mostrado repetidamente que las ciencias pueden verse obligadas a reelaborar incluso determinaciones objetivamente correctas por contener éstas rasgos, notas, etc., superfluos o por acotar insuficientemente los que son decisivos para el complejo problemático en estudio. En el pensamiento cotidiano, que con tanta frecuencia se ve obligado a trabajar con meras determinaciones ad hoc, la componente de que hablamos se presenta, como es natural, aún con mayor intensidad.

Todo esto significa en resumen que toda determinación, sin perder su precisión y univocidad, y hasta como protección de ésta, tiene que contener también elementos de indeterminación. La hiperdeterminación puede convertirse fácilmente en obstáculo de la teoría y de la práctica, mientras que una adecuada indeterminación, aunque no elimina las posibilidades de error, pone con el mismo acto un ámbito de juego para futuros desarrollos que difícilmente sería alcanzable de otro modo, e impide la cristalización en dogma y prejuicio. Lenin ha hablado muy claramente de esta clase de determinación en *Materialismo y Empiriocriticismo*. Resume sus consideraciones acerca de la verdad absoluta y la verdad relativa y obtiene de ellas las siguientes consecuencias metodológicas, que son en este punto relevantes para nosotros: «Dicho brevemente: toda ideología está condicionada históricamente; pero vale de modo absoluto que a toda ideología científica (a diferencia de lo que ocurre con la ideología religiosa) corresponde una verdad objetiva, una naturaleza absoluta. Diréis: esa diferenciación entre verdad relativa y verdad absoluta queda indeterminada. Contesto: la diferenciación es precisamente lo suficientemente "indeterminada" para evitar la trasformación de la ciencia en un dogma en el mal sentido de la palabra, o sea, en algo muerto, rígido, fosilizado; pero es al mismo tiempo lo suficientemente "determinada" para apartarse del modo más resuelto e inapelable del fideísmo y el agnosticismo, del idealismo filosófico y de la sofística de los herederos de Kant y de Hume».[1]

Como se ve, se trata de un hecho básico del reflejo de la realidad, que resulta de la contradictoriedad entre el número infinito de las determinaciones de los objetos reales y las conexiones reales y su relación con las limitaciones dictadas al hombre por los límites de su propia naturaleza así como por sus finalidades prác-

1. LENIN, *Obras, ed. cit.*, vol. XIII, págs. 124 s.

ticas. Es obvio también que una constelación tan fundamental tiene que desempeñar un papel correspondiente en el reflejo estético. En este campo tiene incluso que ser aún más relevante, porque el arte tiene en principio cerrado el rebasamiento relativo de los condicionamientos antropológicos del reflejo humano de la realidad por el método desantropomorfizador de las ciencias. Y ello no sólo a título de debilidad fáctica, como suele ocurrir en la vida cotidiana, sino precisamente como fuente de su específica capacidad de rendimiento. Los límites antropológicos del hombre tienen que convertirse en el arte en fuerzas fructíferas positivas; la evolución que sin duda ha tenido lugar en nuestra sensibilidad estéticamente trasformada representa siempre una intensificación, etcétera, dentro de su ámbito. Hay que aludir además, como a diferencia importante respecto de la ciencia y la cotidianidad, al carácter en principio definitivo de toda obra de arte. Las determinaciones de la ciencia y de la vida cotidiana se controlan y corrigen constantemente por la práctica, por lo que sus fijaciones tienen siempre —también en principio— un carácter provisional, que prevé trasformaciones revolucionarias o parciales. Desde luego que el nacimiento de las obras de arte está también sometido a un tal proceso, pero ésta es una cuestión especial del comportamiento estético creador que estudiaremos en la segunda parte de esta obra. Mas una vez nacida la obra de arte, es por su esencia algo definitivo, o bien ni siquiera existe como obra de arte. Esto significa que las exigencias puestas al preciso funcionamiento de las determinaciones son aún más estrictas que en otros ámbitos. Por último, tenemos que contemplar todo el problema también desde el punto de vista del pluralismo de las artes y de las obras de arte. La diversidad cualitativa de los medios homogéneos en las artes, hasta llegar a su estructura individual en cada obra, produce aquí diferencias específicas. Resumamos brevemente en este nuevo contexto algo ya varias veces dicho: la clase de las determinaciones de la esfera estética muestra sin duda principios formulables con precisión, pero no conoce ninguna regla general universalmente aplicable.

Schiller ha planteado muy claramente esta cuestión —respecto de la literatura— en una carta a Goethe: «Me parece por de pronto que se podría partir con mucha ventaja del concepto de la *determinación absoluta del objeto.* Se vería, en efecto, que todas las obras de arte fracasadas por una elección inhábil del objeto

padecen una tal indeterminación y la resultante arbitrariedad... Si se enlaza esta proposición con la otra que dice que la determinación del objeto tiene que ocurrir siempre por los medios propios de un género artístico, que tiene que cumplirse dentro de los límites particulares de cada especie artística, se tiene, me parece, un criterio suficiente para no errar en la elección de los objetos».[1] El que Schiller hable aquí de la elección del objeto, la cual precede no sólo a la obra terminada, sino incluso al proceso de creación, no disminuye el mérito de su argumentación, sino que incluso lo aumenta. Pues con ella alude Schiller a una verdad, a saber, que el recto reflejo estético de la realidad tiene que empezar ya antes que el trabajo artístico propiamente dicho, que tiene que desempeñar ya un activo papel en la elección de la materia, incluso en la vivencia «pre-artística» de la realidad para que el proceso de dación de forma se encuentre ya con semifabricados utilizables. El elemento importante e innovador de estas observaciones de Schiller consiste ante todo en que vincula la «determinación absoluta del objeto» a las condiciones específicas de las diversas artes, o sea, en que según su concepción la «determinación absoluta del objeto en la dramática es algo cualitativamente distinto que en la épica, en la novela que en la narración corta o el cuento, etc. Es fácil reconocer que encontramos en esto la misma estructura de las determinaciones que acabamos de registrar de un modo general para todo reflejo y toda práctica basada en él. Al poner Schiller las posibilidades y las exigencias de las diversas artes en el lugar que en la cotidianidad suele ocupar el momento teológico de la acción, esboza con precisión la metódica específica de las determinaciones en la esfera estética.

Cierto que en este punto se le ha anticipado Lessing. Pues un contenido esencial del *Laocoonte* es precisamente el trazado de límites entre la literatura y las artes figurativas desde este punto de vista. No es difícil reconocer en su problema de la descripción, en la crítica de ésta como medio expresivo de la literatura, y en la situación de primer término que ocupa este problema, la referencialidad a lo que ahora nos interesa. Si se toman los más célebres ejemplos de su argumentación —el cetro de Agamenón, el escudo de Aquiles, Helena y los ancianos de Troya—, queda perfec-

1. Carta de Schiller a Goethe del 15-XII-1797.

tamente clara su principal intención: un objeto de la literatura que en la pintura tendría que aparecer con todas las peculiaridades de su existencia inmediata, cósica, sensible, se convierte literariamente en mero elemento de una acción determinada. Esto significa ante todo que los objetos no pueden presentarse en la literatura en su simple En-sí, sino más bien como mediaciones objetivas de las relaciones humanas, de las acciones que las realizan; esto es especialmente claro en el análisis del cetro de Agamenón. Ya aquí queda claro que Lessing, sin conocer un concepto como el de fetichización que estamos usando, lucha realmente contra la fetichización de la realidad literariamente reflejada. Pues el hombre y las relaciones humanas se encuentran en el centro del mundo creado por la literatura. Lo esencial de la existencia y del destino humanos desaparece en la mala hierba de los fetichizados objetos de su hacer, de los hechos de su vida, no sólo en aquella anticuada y ya olvidada literatura descriptiva contra la cual dirigía Lessing sus ataques directos, sino también en el moderno naturalismo de la escuela de Zola, en Adalbert Stifter, hasta en los abanderados vanguardistas de la *montagne* de un mundo cosificado, como Dos Passos, y hasta la novísima «novela cósica» del tipo de la de Alain Robbe-Grillet. Esta polémica apunta pues a un centro artístico de la misión desfetichizadora de la literatura. Pero esta función depende al mismo tiempo de modo inmediato de nuestro problema de la determinación o indeterminación de la objetividad conformada, el cual, a su vez, depende de aquélla. El cetro de Agamenón queda, por lo que hace a su inmediata objetividad sensible, muy indeterminado; en cambio, gracias a la historia de su origen, a su papel en la vida de la sociedad, etc., y a unos pocos rayos de luz que aluden a su ser sensible, tenemos una imagen de su estructura objetiva suficiente para la reproducción evocadora de la situación global.

La dialéctica de la determinación y la indeterminación aparece acaso aún más claramente en la escena de Helena analizada también por Lessing. Lessing subraya especialmente en este caso que en Homero no se encuentra absolutamente nada concreto sobre el aspecto de Helena; Homero se limita a representar cómo la belleza de Helena influye en los ancianos de Troya. Si esto se generaliza algo —y veremos en seguida que tenemos motivos para hacerlo— nos encontramos en la situación, a primera vista paradójica, de que precisamente el gran poema cuya duradera eficacia se debe

sin duda en primer término a su modo de hacer sensible la vida interior humana, puede renunciar pura y simplemente a dar forma al modo de aparición externo de sus figuras, incluso en casos en los cuales, como ocurre con Helena, la belleza es el factor decisivo del destino encarnado en la acción. Esta aparente paradoja pierde algo de su inicial dureza si se piensa que el drama, con excepción de los últimos cincuenta años, no ha dado jamás descripciones de sus figuras, a pesar de lo cual éstas se han mantenido vivas en la consciencia de los hombres a lo largo de los siglos. Aún más (y por no hablar de las modernas acotaciones escénicas): en los pocos casos en que el diálogo indica el aspecto externo de los personajes, esas indicaciones no han podido imponerse nunca contra la imagen que se desprendía de la acción misma; la reina dice de Hamlet en el último acto: «Es gordo y sin aliento». Pues bien, eso no ha conseguido influir lo más mínimo en la viva imagen de Hamlet. Aparentemente, la forma moderna de la épica, con sus amplias y detalladas descripciones, ha rebasado mucho el tipo homérico expuesto por Lessing. Pero si se estudiara detenidamente esta cuestión, se llegaría a sorprendentes resultados, y se hallaría que la fuerza de atracción de los personajes novelescos, por ejemplo, cuando se les ha dado una forma realmente viva, está muy cerca de la que ejerce la Helena homérica, aunque sin duda —pero eso no es ninguna contradicción— reciben un poco de luz que los hace algo más concretamente sensibles. Pero incluso un narrador tan consciente en su trabajo, tan intensamente sensaulizador como Thomas Mann, se ha negado estrictamente en el *Faustus* a identificar externamente a sus personajes principales. Y ha dado sobre ello una explicación, muy interesante también teoréticamente, en su estudio sobre la génesis de esa novela: «...es notable que apenas di un aspecto, una apariencia, un cuerpo. Los míos me pedían siempre que le describiera, que, aunque el narrador haya de ser sólo corazón bueno y mano temblorosa que dibuja, hiciera al menos visibles aquellos héroes suyos y míos, los individualizara físicamente, los hiciera caminar por la intuición. ¡Qué fácil habría sido! ¡Y qué misteriosamente inadmisible, qué imposible era, sin embargo, en un sentido jamás antes sabido! Imposible, de otro modo que la autodescripción de Zeitblom. Había que respetar una prohibición —o respetar al menos el mandamiento de máxima reserva en una vivificación externa que amenazaba en seguida al caso anímico y a su dignidad simbólica, a su representatividad, con

rebajamiento, banalización».[1] Y es notable, añadamos, que Thomas Mann admita para las figuras secundarias de esa misma novela una descripción «en sentido pintoresco».

Nada sería más falso que inferir de esos importantes hechos una absurda abstracción de la poesía. Los pocos ejemplos de poesía importante realmente de esa naturaleza (la de Alfieri, por ejemplo) no pueden tener fuerza probatoria general. Hoy ya está todo el mundo en claro sobre el hecho de que esa concepción de la literatura griega no corresponde a los datos estéticos. Sería ridículo poner en duda la fuerza sensual de Homero o de los trágicos. Pero entonces surge la siguiente cuestión: ¿de dónde viene la vitalidad de las figuras, si su aparición sensible queda indeterminada? El reverso negativo no basta para dar una respuesta, aunque sí que concreta hasta cierto punto el ámbito de juego de una tal vitalidad. El siglo XIX ha llevado particularmente la exposición literaria de la apariencia externa a un alto nivel de perfección técnica. Pero si formulamos la contrapregunta, si preguntamos qué figuras de Zola —que era un auténtico virtuoso en la descripción de esta apariencia externa —siguen hoy vivas en la consciencia de los hombres, recibiremos sin duda la siguiente respuesta: ninguna; a lo sumo Nana queda en la memoria, como una alegoría superficial y pintoresca del París del Segundo Imperio. Resulta pues por de pronto —cosa ya aclarada con la gordura y el jadeo de Hamlet— que en muchos casos una tal descripción precisa no es ninguna determinación, sino más bien una hiperdeterminación superflua.

Ésta se presenta desde luego también en la cotidianidad y en la ciencia. En estos dos campos pueden llegar a ser obstáculos o perturbación de la investigación ulterior. Pues también en la cotidianidad tiene la hiperdeterminación efectos negativos, generalmente, empero, como simple superfluidad que la práctica echa a menudo a un lado. Lo mismo ocurre, naturalmente, en la literatura. Pero como la hiperdeterminación, con todas las consecuencias de la superfluidad, constituye un elemento fijo de la obra, y a veces hasta un principio de su tipo de conformación, la cuestión no es ni mucho menos tan simple como en la cotidianidad. Lo que para la obra de arte no es necesario —en un sentido desde luego muy ancho de "necesario"—, suele ser no sólo

1. THOMAS MANN, *Gesammelte Werke* [Obras completas], Berlin 1955, Band [vol.] XII, pág. 237.

simplemente superfluo, sino gravoso y hasta perturbador. Sin que se trate tampoco aquí de una contraposición metafísica rígida. Antes, aduciendo unas frases autocríticas de Musil, hemos hablado de la diferencia entre interesar y arrastrar o apresar en la función de la obra de arte que consiste en orientar al receptor. El propio Musil reconoce que el mero arrastrar o apresar es mucho menos capaz que el interesar de llevar a cabo la orientación del receptor. No es difícil identificar la causa: el interés es la forma anímica en la cual el medio homogéneo de las poesías épica y dramática sume al receptor, la cual debe alterar su comportamiento de hombre entero frente a la realidad objetiva en el comportamiento del hombre enteramente tomado por la concreta obra de arte. Si la obra se limita a aferrarlo, el receptor se comporta con ella como con un fragmento aislado de la realidad, esto es, no se entrega al flujo de la poesía —que no existe en este caso—, no vive un «mundo» de lo poético, una conformada refiguración de la realidad en su totalidad (sub especie del medio homogéneo dado) ni, por tanto, el problema central de la obra concreta. Ésta se descompone más bien en piezas vinculadas de modo meramente causal y más o menos laxo, a las cuales reacciona el receptor —según su nivel intelectual y artístico— con pasión, indiferencia o recusación. La consecución de lo que Musil llama aferrar no podría pues conseguir, en el mejor de los casos, más que la persistencia de la atención, no la continuidad evocadora propia del efecto auténticamente artístico.

Con estas consideraciones nos encontramos aún en el ámbito del problema de la determinación o indeterminación de los objetos de la literatura. Pero su contenido concreto tiene que generalizarse algo más. Hemos partido de los ejemplos de Lessing, en los cuales se aceptó este problema como problema de la representación sensible de los modos de manifestación externa de los objetivos. Pero es claro sin más que los resultados artísticos alcanzados valen para todo el mundo de objetos y formas de la poesía. Realizada la generalización, se trata de la filosofía del detalle en la literatura. Y ello tanto desde el punto de vista cuantitativo como desde el cualitativo. Recordaremos a este propósito la función, subrayada por Lenin, de la indeterminación en una determinación esencialmente bien concebida: la evitación del dogma, del enrigidecimiento (fetichización) en una delimitación precisa, cuando lo prescribe el contenido de la determinación de que

se trate. Contemplada desde el punto de vista artístico, esa situación tiene como consecuencia que todas las cuestiones que no estén orgánicamente vinculadas con la intención central del problema esencial de cada caso se elimina simplemente de la exposición, incluso si desde el punto de vista puramente lógico o puramente histórico pertenecen al contexto. Esta afirmación nos da la posibilidad de trazar el círculo de lo tratado más ampliamente de lo que nos lo permiten los ejemplos de Lessing considerados. Hegel, como hemos visto, reprocha a Shakespeare el no aducir la justificación de la pretensión real de Macbeth (aducida en las crónicas). Pero Shakespeare ha dado forma en sus grandes tragedias a la disolución del mundo medieval: no los hechos, no los acontecimientos, no las conexiones causales concretas —eso fue el tema del ciclo sobre la Guerra de las Rosas—, sino los grandes tipos de aquella decadencia, sus pasiones y sus destinos, el gran trasfondo y el gran fondo histórico del hundimiento, los perfiles del nuevo hombre que se anunciaba —la filosofía de la historia del feudalismo muriente, no su crónica. Por eso no hay causa personal subalterna alguna —como cree Hegel— que determine el que la legitimidad de Macbeth quede oscura; lo que importa es el significativo motivo histórico-filosófico de que, desde la atalaya en que Shakespeare se encuentra para dominar el proceso con la mirada, no puede siquiera aparecer un punto de vista tan mediocre como es el de la legitimidad.

La observación de Hegel tiene interés sobre todo como concreto error de juicio, sino como primera aparición de una orientación mental muy problemática del siglo XIX: la hipermotivación. No tenemos que preguntarnos aquí cómo y hasta qué punto esas tendencias han podido ser a veces fecundas para las ciencias. Pero es seguro que la literatura se recargó con motivaciones hiperdeterminadas (y poéticamente superfluas) que hicieron perder esbeltez a la composición del todo y de las partes sin dar realmente más peso e importancia al contenido poético. Volveremos a limitarnos a un ejemplo: Romeo ve a Julieta, y empieza la tragedia; a nadie se le ocurre preguntarse por qué se ha enamorado precisamente de ella. Pero un dramaturgo tan considerable como Hebbel plantea en cambio ya esa pregunta en una ocasión parecida. Y desperdicia un acto entero de su *Agnes Bernauer* para «motivar» la irresistible belleza de su heroína, sin darse cuenta de que —dramáticamente considerado— el simple

hecho de que el duque bávaro Albert se enamore de la hermosa muchacha burguesa y se case con ella habría bastado perfectamente como base del conflicto. Aún más clara resulta la cuestión en *Germinial* de Zola. Cuando en pleno accidente en la mina, Etienne Lantier mata a Chaval, su rivalidad, la destrucción de la felicidad de Etienne por Chaval, habría sido en esas circunstancias una motivación suficiente de la acción. Pero el que Zola aporte como motivo decisivo el alcoholismo hereditario de Etienne trasforma, a causa de la hiperdeterminación, la tragedia en un caso de manual de patología. La literatura anda desde entonces llena de esas hipermotivaciones e hiperdeterminaciones de la objetividad poética. Cuando decimos que ello destruye la esbeltez de la línea artística nos expresamos de un modo unilateralmente formal. La falta de esa esbeltez se debe a que los escritores han perdido la visión poética desfetichizadora que abarca la vida entera, a que, por ello, recogen en los decisivos principios ordenadores de los mundos de sus obras determinaciones que pertenecen a los prejuicios fetichísticos de su época —como la omnipotencia de la herencia patológica en el caso de Zola— e inhiben o hasta impiden una consecuente conformación artística hasta el final del mundo reflejado. Estos prejuicios fetichizadores son, como es natural, distintos según las épocas; en la época de su dominio y de su difusión general se utilizan en realidad como sustitutivo de la conformación artística, porque su mera presencia suscita ilusiones de determinación estética que a menudo no existe en absoluto. Pero, con mayor o menor rapidez, aparecen luego otros fetiches en primer término, y el arte «grande» o «vanguardista» de ayer resulta hoy rígido, muerto y vacío. Como es natural, el extremo opuesto resulta igualmente dañino.

La falta completa y por principio de toda motivación, como en la «action gratuite» de Gide, da sin duda gran esbeltez formal, pero produce al mismo tiempo una indeterminación nihilista de toda la atmósfera de concepción del mundo de la obra, una falta de contornos de las figuras y las situaciones, etc. Determinación e indeterminación son pues funciones de la totalidad intensiva concreta de la obra de cada caso (o del género de cada caso), y son tan insusceptibles de reconducción a «reglas» como otras auténticas categorías estéticas, sin perder por ello su inequívoco carácter de ley.

Junto a esos momentos cualitativos de la determinación o inde-

terminación hay que tener también en cuenta brevemente los momentos cuantitativos. Aquí pasa a primer término el problema del detalle, aún más abiertamente que antes, aunque es claro que los ejemplos aducidos hasta el momento tienen que ver también mucho con la cuestión. Pues basta con recordar la anterior comparación de Shakespeare con Hebbel para comprender que el modo según el cual cada uno de ellos representa el nacimiento de un gran amor en conflicto con la sociedad tiene que ejercer la mayor influencia sobre la cantidad y la cualidad de los detalles. Al considerar ahora la cantidad de éstos, es claro que no se trata nunca de establecer simples comparaciones numéricas. El estilo y las personalidades de los artistas difieren grandemente en esto, y hay casos en los cuales una gran riqueza de detalles, como se encuentra, por ejemplo, en Dickens o Gottfried Keller, puede considerarse del todo equilibrada artísticamente, mientras que en otros artistas mucho más parcos en detalles puede encontrarse un exceso en el sentido de la superfluidad, como es el caso de Hebbel y, a veces, de Schiller. Lo cual nos vuelve a llevar a la filosofía del detalle. Un detalle está justificado artísticamente cuando manifiesta un carácter, una situación, etc., desde un nuevo punto de vista relacionado con el problema capital, aunque sea a través de muchas mediaciones, o sea, cuando manifiesta algo de su esencia que sin él habría quedado oculto. La cantidad no tiene pues completo sentido estético sino relativamente a las intenciones últimas de la obra. Así referida puede perfectamente tratarse de un modo estéticamente racional, y la decisión acerca de la proporción correcta, la determinación insuficiente o el exceso erróneo puede siempre deducirse unívocamente de los principios. Pero —repitiendo algo ya dicho— precisamente la racionalidad estética de los principios incluye el pluralismo de los estilos y de las obras, y excluye por tanto a priori toda regla abstracta general.

No hará falta probar concretamente que esas últimas afirmaciones valen plenamente para la pintura y la escultura. En ellas es sin duda evidente ya a primera vista que, por pensar con ejemplos, en la obra de Van Eyck los detalles superfluos se han eliminado tan completamente como en la de Manet. No menos claro es que en todo caso la concepción general de la época, el estilo y el artista deciden acerca de los detalles que deben considerarse determinantes de la objetividad de la obra de arte y, por otra parte, qué determinaciones reales de la objetividad real deben

quedar indeterminadas para la obra de arte. Esta concepción general de la objetividad, determinada en cada caso por los más diversos factores (cuya escala va desde la concepción del mundo hasta la capacidad técnica momentáneamente conseguida), excluye en casos concretos enteros complejos de detalles que son abstractamente posibles, como, por ejemplo, la influencia modificadora de los momentáneos efectos de iluminación sobre la coloración que constituye la objetividad real, mientras que al mismo tiempo, y determinados por la concepción del mundo de cada caso, tienen que aparecer en primer término otros complejos de detalles. Con todo ello el artista dispone siempre de un grande y variante ámbito de juego para la conformación posible del detalle, pero es obvio que lo que hemos llamado el problema cuantitativo del detalle no puede nunca surgir más que en el marco de un tal ámbito de juego.

Este complejo problemático inmediatamente dado muestra empero, al contemplarlo con mayor atención, aspectos más generales del problema de la determinación y la indeterminación de los objetos en las artes figurativas. La cuestión, formulada del modo más general, es del tenor siguiente: mientras que en la literatura la dialéctica de lo interno y lo externo aparece muy complicada e intrincada, razón por la cual no puede figurar ni como determinante ni como criterio, ahora contemplamos esa relación de un modo sumamente simplificado por la cosa misma; de tal modo que las artes figurativas no son inmediatamente capaces de dar forma más que a lo externo, cosa que han hecho desde siempre logrando que la transformación artística de lo externo en forma evoque imperiosamente lo interno. Así ocurre ya en las refiguraciones hechas con fines mágicos, y la génesis de las artes figurativas que se emancipan de las finalidades mágicas o religiosas, de la evocación de contenidos mágicos o religiosos, no puede alterar en nada esencial ese hecho tal como queda considerado en su generalidad abstracta. Pero si la abstracción de esa generalización no ha de quedarse en lo meramente abstracto, habrá que percibir la diferencia, muy esencial, entre representación alegórica y representación que da forma internamente (simbólica, en la terminología de la época de Goethe): según que la interioridad del contenido sea inmediatamente idéntica con el sistema visible de figuras, objetos, etc., de tal modo que, según las palabras de Hegel, «lo

que es interno se dé también externamente, y a la inversa»,[1] o que lo interno se presente con la pretensión de existencia sustantiva, independiente de su encarnación visual, sólo enlazada más o menos laxamente con ella. Aquí consideramos siempre como camino normal de la estética el primero, y la alegoría como una desviación de las normas estéticas esenciales. Hasta el último capítulo no se podrá dar una fundamentación filosófica de esa tesis.

Pero por más estrecha e íntima que sea y se conciba la relación entre lo externo y lo interno, sigue vigente para las artes figurativas la situación descrita: su medio homogéneo no es capaz de dar forma plenamente determinada más que a lo externo, y desde este elevado punto de vista esa determinación de todas las indicadas diferenciaciones, a menudo muy profundas, en su hacerse sensibles, no pueden captarse más que como meras subespecies. Lo interno no puede expresarse más que mediado por lo externo, por lo que tiene que afectarle una insuperable indeterminación. Si se quiere conceptuar esa situación de un modo estéticamente correcto hay que tener en claro que eso no afecta a la plena determinación estética de la obra de arte. La Mona Lisa de Leonardo o un paisaje de Ruysdael siguen siendo artísticamente muy determinados aunque hay ya bibliotecas enteras de interpretaciones diversas de sus contenidos internos, especialmente del primer cuadro. Y sería superficial, fruto de limitación de profesional, el contemplar desde arriba y despectivamente todas esas interpretaciones divergentes y pensar que lo único que cuenta estéticamente es la determinación pictórica visual. Sin duda que gran parte de esas interpretaciones son charlatanería de folletón periodístico, llenas de falso lirismo y vacía «profundidad». Pero no debe olvidarse que incluso esto es una consecuencia inevitable de la acción evocadora, artísticamente necesaria, del arte. Hay que distinguir tajantemente, hallar criterios y precisar cuándo se trata —en esas interpretaciones— de mera auto-exposición de la individualidad receptiva y cuándo de legítimos intentos de aproximarse a aquel ámbito de juego de las determinaciones indeterminadas —que, como hemos visto y aún veremos mejor, produce necesariamente el modo de dar forma propio de cada arte—, o sea, de intentos de captar intelectual y emocionalmente, con la mayor plenitud posible, la objetividad de la obra, su contenido real. Es

1. HEGEL, *Enzyklopädie*, § 139.

propio de la esencia del arte y de su efecto estético el que este efecto esté escindido necesariamente en cuanto a su determinación, el que necesariamente corresponda a la determinación visual de lo externo una indeterminación humano-anímica de lo interno, la cual, ciertamente, y como ya se ha expuesto, no está objetivamente del todo indeterminada, sino que se mueve en un ámbito de juego concretamente circunscrito en lo artístico. Y hay que observar que las obras a las que falta total o en gran parte ese ámbito, pese a toda su posible perfección técnica, resultan vacías, mientras que es característico de las más grandes obras el que su ámbito de juego de indeterminación de lo interior tiene más alcance, apunta más enérgicamente a la profundidad que el de las obras medias. No hará falta pensar en Hamlet o en Faust; ni siquiera en las artes plásticas es casual que esas tendencias se perciban precisamente en Leonardo, Miguel Ángel y Rembrandt del modo más claro.

Para entender adecuadamente toda esta conexión de problemas hay que echar de nuevo un vistazo a las ideas y los sentimientos de la cotidianidad. Si la relación dialéctica entre lo interno y lo externo, su identidad última a pesar de toda la contradictoriedad de sus modos de manifestación, no fuera un hecho objetivo de la vida, sería imposible el tráfico entre los hombres. Como es natural, su reflejo en la consciencia del hombre tiene que contener también una imagen más o menos adecuada de la estructura dialéctica objetiva. El momento de indeterminación que existe para las relaciones entre los hombres en la interpretación de lo externo (incluyendo aquí, naturalmente, hechos, manifestaciones, etc.) queda sin suprimir por eso. Lo que en la cotidianidad se llama conocimiento del hombre es en muchos casos algo extremadamente inseguro, y cuando da resultados, la fuente de éstos es una capacidad individual sintética de tratar los casos singulares, capacidad conseguida por la acumulación de experiencias y observaciones. (Aún hablaremos extensamente en un contexto adecuado del aspecto psicológico de esta cuestión). Las generalizaciones que se han presentado hasta ahora, desde Lavater hasta Klages, se han agotado casi sin resultado alguno, pero aunque un día se consiguiera una auténtica generalización científica de estos fenómenos, ella no podría sino estrechar el ámbito de juego de la indeterminación, mostrar en él concretos puntos de orientación; seguiría siendo insuperable el predominio categorial de las singularidades. Pues la

situación no es aquí la misma que en la aplicación de los resultados de las ciencias biológicas y médicas al caso individual que debe diagnosticarse médicamente. En este caso, en el cual el enfermo individual se convierte en objeto de una subsumción, acercamos progresivamente su singularidad, con el progreso de la ciencia, a un valor límite. Y aunque su singularidad personal parece desempeñar hasta cierto punto el papel de una permanente fuente de error frente a las leyes y determinaciones tipológicas generales, sigue siendo el objeto último de la medicina práctica. En la cotidianidad, en cambio, la singularidad particular del hombre es sujeto de sus actos, en los que interviene con su personalidad como un todo. Y ésta se enfrenta con otros hombres de la misma constitución, que reaccionan según análogas fuentes, con sus actos, reacciones, etc. Es pues inevitable e insuperable que en la vida se produzca una tal indeterminación de lo interno, y en muchos casos incluso respecto de la propia interioridad.

Tales son los groseros rasgos esquemáticos del fondo vital a partir del cual puede estimarse y juzgarse la determinación de lo interno en el arte figurativo. Como es natural, esa base vital experimenta esenciales modificaciones por el arte. En primer lugar, lo externo se reduce a lo puramente visual. Todo lo más que en la vida contribuye a formar esa exterioridad está ausente. En segundo lugar, la relación de lo interno con lo externo tiene un carácter esencialmente generalizado. En la vida todo se enlaza con finalidades prácticas, aunque a veces muy mediadas —incluso cuando se trata de las más sutiles cuestiones de la amistad o el amor—; en cambio, frente a la obra de arte se da una suspensión de tales posiciones de carácter teleológico. Como es natural, las figuras de la obra pueden encontrarse en las más dramáticas relaciones recíprocas, pero el espectador sigue siendo mero espectador desde el punto de vista de la práctica inmediata. Ya por eso la interioridad vivenciable por lo externo visualmente conformado pierde mucho de su particularidad individual; se levanta a la atmósfera de una determinada generalización, y el trabajo artístico de la tipificación encuentra en ese comportamiento de la receptividad una disposición más auténtica. En tercer lugar, el receptor entra respecto del mundo objetivo conformado (paisaje, animales, plantas, interiores, etc.) en una relación análoga a la que en la vida tiene con los hombres. La esencia antropomorfizadora del arte se expresa del modo más contundente en el hecho de que no da a todos

los objetos forma en su puro Ser-en-sí, sino en su referencialidad al hombre. Sabemos ya que eso no significa ninguna subjetivización. Ésta es más bien una característica de los estados de ánimo que se presentan en la cotidianidad. Un tal estado de ánimo rodea, por ejemplo, un paisaje o una habitación, y se debe en parte, naturalmente, a su propia naturaleza objetiva —por lo general momentánea, transitoria—; pero su contenido decisivo le viene de la vivencia humana que se desarrolla en ella o en torno de ella, y cuyo prólogo, epílogo o recuerdo se enlaza más o menos casual, ocasionalmente, con ese entorno. Cuando decimos que la representación figurativa del mundo circundante no humano en el arte aparece humanizado, esa relación es no pocas veces un presupuesto de la génesis de la obra (y aún más frecuentemente una consecuencia de su efecto): pero sería una simplificación vulgarizadora el trazar aquí directas líneas de enlace. Pues, en estricta contraposición con los estados de ánimo de la vida, lo humano es aquí inherente a los objetos (a su conexión, a su conjunto concreto). Una parte considerable del forcejeo artístico por la reproducción del objeto está precisamente cargada con el esfuerzo de representar esas relaciones antropomorfizadoras del hombre con el mundo objetivo, pero de tal modo que esas relaciones aparezcan puramente como propiedades visuales de los objetos representados, como sus relaciones recíprocas visuales. También en este punto vale nuestro motto: no lo saben, pero lo hacen. Apunte el esfuerzo consciente del artista a la reproducción precisa de los objetos o a la de un estado de ánimo, a la expresión de su propia personalidad, etcétera, nada de eso tiene relevancia inmediata para nuestro problema. Desde este punto de vista no hay diferencia alguna de principio entre un interior de Cima da Cinegliano y un interior de Vuillard.

Todo eso tiene como consecuencia el que lo que en la vida aparece aislado, envuelto en prácticos esfuerzos, se levante a universalidad en las artes figurativas y se convierta así en cada obra en la representación de un «mundo» perfecto y cerrado en sí. La objetividad indeterminada cobra empero con esto un ámbito de juego de los contenidos concretos determinado de un modo cualitativamente diverso del de la vida: el receptor se enfrenta —en la forma de la visualidad pura— con un mundo objetivo precisamente determinado, aunque es un mundo de los hombres, y la estructura de contenido, así como, ante todo, la naturaleza de su conformación visual, da origen a un ámbito de juego, diverso para cada

obra, de determinación e indeterminación de ese contenido, además de originar cualidades, específicas en cada caso, de lo que necesariamente debe quedar indeterminado. Esto no queda pues indeterminado en el arte porque el hombre, finalísticamente comprometido en el complejo de la vida, no sea capaz de penetrar el contenido particular, o no lo sea sino parcialmente. La indeterminación tiene más bien una clara determinación, distinta sin duda siempre en los casos concretos: es ante todo —ya desde el más rudo punto de vista del contenido— algo determinado por la esencia de contenido del complejo objetivo conformado. Pero el papel del contenido va mucho más allá de esta orientación abstracta, en bloque. La determinabilidad de lo indeterminado es distinta en un paisaje que en una naturaleza muerta o en una escena religiosa. Y la cualidad específica de la dación de forma muta entonces, de modo plenamente constitutivo, en contenido. Bastará con recordar las frases de Rilke antes aducidas, sobre que no se pueden comer las manzanas de Cézanne; la determinación simple por el contenido del bodegón de las manzanas se concreta en un preciso valor de sensación y pensamiento, en lo cual, sin embargo, no hay que olvidar que esa consideración de Rilke no se refiere, de todos modos, más que a una objetividad indeterminada. Como es natural, la cuestión se complica más cuando el «sujet» de lo visiblemente representado tiene un contenido concreto y determinado. Toda una rama de la historia del arte, la llamada iconografía, se ocupa de ese problema, aunque, sin duda, de un modo sumamente abstracto. Pues si el contenido iconográfico se aísla de la real conformación artística, el contenido así logrado, la interioridad que se impone en las obras de conseguido efecto estético, se convierte en una abstracta exterioridad. Hegel ha dicho acertadamente acerca de tales separaciones abstractivas: «Por tanto, lo que sólo es *interior*, es por eso mismo *sólo* externo».[1] La abstracción que aparta de la esencia consiste pues en que la iconografía demasiado independizada olvida lo siguiente: el contenido que ella estudia no tiene significación para el arte más que en la medida en que es factor concreto determinante de la concreta dación de forma, como ocurrió en fases de las artes figurativas muy intensamente determinadas por los contenidos, como en el arte medie-

1. *Ibid.*, § 140.

val. El contenido se convierte entonces en una concreta tarea de composición; se escinde en momentos que se absorben sin resto en la composición, en el sistema de las formas evocadoras, y en otros que, como consecuencia de una tal composición —convertidos por ella, en cuanto al ámbito, la intensidad, la cualidad, etc., en un concreto ámbito de juego de la vivencialidad de contenido de la obra—, caen bajo una tal indeterminación determinada. Pero ésta no es ya una simple indeterminación, sino la interioridad coordinada necesariamente, dialéctico-contradictoriamente, con la exterioridad visualmente conformada, y a ésta perteneciente.

La posibilidad de que nazca una tal indeterminación determinada del contenido interiorizado y el modo como haya de producirse dependen exclusivamente de la fuerza y la naturaleza de la conformación de la exterioridad determinada en el mundo visual. Una indeterminación dominante en él —cosa que, naturalmente, revela la presencia de una incapacidad artística, de un dilettantismo, etc.— aniquila simplemente la esfera de la interioridad, la hace sucumbir a la plena vaciedad o arbitrariedad subjetivista, porque se pierde la capacidad orientadora. Por otra parte, la hiperdeterminación de las determinaciones visuales contiene también serios peligros para la interioridad indeterminada, ante todo los peligros de empobrecimiento y sequedad. Una tal hiperdeterminación puede tener motivos de contenido y formales, íntimamente enlazados unos con otros, desde luego. De contenido, cuando el contenido vital, expresado por la imagen como un todo, se concrete demasiado. La ventaja de la temática religiosa para el arte figurativo consistió entre otras cosas, y no en último lugar, en que las tareas propuestas —pese a todos los preceptos iconográficos— eran en último término tan vagas y generales que no podía producirse hiperdeterminación alguna: las diversas Pietà de Miguel Ángel muestran qué amplio ámbito de juego de indeterminación de la interioridad queda siempre abierto y activo. El desarrollo posterior, en el cual la misma interioridad se hace objeto de libre elección, muestra con claridad dónde se separan los caminos. Los «Tres sabios» de Giorgione son, por ejemplo, un cuadro de contenido iconográfico desconocido. A pesar de ello, la composición da no sólo linealmente, colorísticamente, etc., una plena univocidad y cerrazón visuales, sino, al mismo tiempo, una enorme riqueza poética de lo indeterminado. Aún más claramente puede esto apreciarse cuando el contenido de la imagen se toma directamente de la

vida cotidiana. Baste con aludir a Vermeer para aclarar la situación en que pensamos. En cambio, la pintura del siglo XIX muestra frecuentemente en esta temática una hiperdeterminación que se acerca a la punta detallística de la narración corta y de la anécdota. El resultado es el empobrecimiento y la sequedad a que antes nos referíamos: el mundo visible se convierte en mera ilustración de un «tema» esencialmente literario. El hecho de que importantes pintores de esa época —como Leibl, por ejemplo— no sigan esa equivocada tendencia, que es un trivial depósito de la alegoría, muestra su superioridad pictórica ya en la indeterminación del contenido del «sujet».

Todo eso anuncia la transición a lo formal. Al hablar del cuasitiempo en las artes figurativas hemos aducido el concepto de momento fecundo, acuñado por Lessing. Hemos mostrado también que la elección de tales momentos se basa en una tendencia desfetichizadora; la elección tiende también a captar el movimiento en lugar del reposo y una movida totalidad de determinaciones concretas en vez de un aspecto único aislado. Resulta ahora —como siempre que damos con el problema de la desfetichización— que esta tendencia de la dación de forma apunta también en el sentido de dar a la objetividad visual una clase de determinación movida y viva que haga ricos, profundos y poéticos los momentos internos, necesariamente indeterminados. Esta conexión se presenta del modo tal vez más llamativo en la estatua ecuestre de Marco Aurelio en Roma, en su diferencia respecto de las variantes académicas de un motivo externamente análogo y en las que el patético momento de consumación en el movimiento trasforma el conjunto en una helada alegoría de aquella vacía pompa que ha representado precisamente la monarquía del siglo XIX. Estamos acostumbrados —con sentido histórico correcto— a buscar el alegorismo ante todo en las primitivas fases religiosas del arte. Pero la trascendencia del contenido, independiente de la objetividad visible, y su carácter mental no evocador no están ligados, estéticamente vistos, ni a una génesis religiosa ni a una profundidad especulativa auténtica o inauténtica. El cuadro de género y el academicismo decorativo son desde este punto de vista tan alegóricos como muchas obras del arte de vanguardia, aunque el contenido de éstas sea una Nada «aniquiladora» —o ni siquiera aniquiladora. En el último capítulo nos ocuparemos detalladamente de los particulares problemas de la alegoría; aquí tenemos que limitarnos a esa alu-

sión a la gran variabilidad, histórica y estéticamente tan ramificada, de lo alegórico.

En la música nos encontramos con una situación diametralmente opuesta. En ella, en el mundo sonoro conformado, lo interno crece hasta la mayor determinación concebible, mientras que lo externo que, como en todas partes, fue causa o al menos ocasión de su génesis tiene que quedar en suma indeterminación. El contraste es tan craso que siempre ha estado en el centro de las discusiones sobre la naturaleza de la música. Los formalistas radicales cortan este nudo gordiano con la explicación de que no hay en música un tal momento de indeterminación. Eduard Hanslick ha formulado esta concepción con el mayor extremismo: «Todos nosotros hemos gozado de niños con el cambiante juego de formas y colores de un caleidoscopio. La música es un tal caleidoscopio, pero a una altura apariencial inconmensurablemente superior. Ella produce, en cambios de constante desarrollo, formas y colores hermosos, en suave transición, en duro contraste, siempre simétricamente y con intrínseca plenitud. La capital diferencia es que ese caleidoscopio sonoro expuesto a nuestro oído se presenta como emanación inmediata de un espíritu artísticamente creador, mientras que el caleidoscopio visible se ofrece como juguete mecánico, aunque significativo»[1]. El autor de este libro no se considera competente para enunciar una proposición fundamentada acerca de concretos problemas estéticos de la música. Pero no hace falta ser un verdadero entendido para comprender lo absurdo de una tal concepción. Por eso Hanslick no ha conseguido en modo alguno delimitar lo estético musical de lo que es juego casual y sin sentido. En vano se apelaría para ello al rígido sistema de las leyes que imperan en la música. Admitamos que el niño que juega con el caleidoscopio, a diferencia del músico, no conoce ni domina las leyes físicas que producen las cambiantes combinaciones que contempla. Pero no pocos juegos constituyen también sistemas de «leyes» (o, por mejor decir, reglas del juego) más o menos dominadas, a pesar de lo cual sería erróneo compararlos con un arte en sentido estético, y ello precisamente porque la acción de las reglas en el juego es siempre inmanente a éste, mientras que en el arte un tal sistema de leyes (perspectiva, proporción en las artes

1. *Apud* H. PFROGNER, *Musik. Geschichte ihrer Deutung* [La música. Historia de su interpretación], Freiburg-München 1954, págs. 301 s.

visuales, prosodia en la poesía) no es más que un medio para aproximarse a la realidad en su refiguración, para intensificar la objetividad específica de cada arte y, por otra parte, para aumentar la fuerza evocadora de la obra, para hacer más segura y multilateral su función orientadora. Cualquiera que sea la posición que se adopte ante el problema de si la música es una especie del reflejo general de la realidad (cuestión de la que hablaremos en un posterior capítulo), nadie negará el papel de la composición musical como orientadora de la evocación, con sólo que quien juzga tenga una vaga idea del papel histórico de la música. La estética antigua, incluso por boca de autores en lo demás tan contrapuestos como Platón y Aristóteles, colocan resueltamente en el centro el efecto pedagógico-social de la música, y tampoco es casual que en nuestra época la *Sonata a Kreutzer* de Tolstoi apele a esa concepción, o que Thomas Mann haga culminar su *Faustus* en el reconocimiento de esa conexión decisiva para el destino de la música.

Cualquiera, pues, que sea el modo como se conciba concretamente la naturaleza de la música, difícilmente se discutirá o negará en serio su legítimo efecto estético que rebasa lo meramente formal, aunque sin duda ese efecto se interpretará de modos muy diversos. Y esto debe bastar como aclaración de nuestra actual situación problemática. Por eso cuando concebimos el medio homogéneo de la música, dispuesto para la pura audibilidad, como una ordenación y orientación sistemática y, por tanto, como un ordenado despliegue de la vitalidad de la interioridad (de los sentimientos, las sensaciones, los pensamientos insertos en ellos, etcétera), entendemos que a la determinación formal, mucho más exacta que en cualquier otro arte, se contrapone sin embargo una indeterminación respecto del objeto de la vivencia, indeterminación que también rebasa la de todas las demás artes. Como es obvio, el grado excepcionalmente alto de esa indeterminación, que parece mutar en una contraposición cualitativa con todas las demás artes, es un producto de la evolución histórico-social. Cuando Hanslick se niega a reconocer la manifestación «pura» de la música fuera de la instrumental, contrapone metafísica, rígida, excluyentemente uno de sus productos relativamente tardíos —aunque sin duda de gran valor estético— a la casi totalidad del pasado y a importantes tendencias de la música contemporánea. Pues es un hecho indiscutible que la música ha seguido

vinculada a tendencias miméticas de la palabra y el gesto no sólo en la época de su génesis, mágicamente condicionada, sino también en períodos dilatados y muy lejanos ya de toda primitividad. La música totalmente «pura» es un resultado relativamente tardío de la historia. Y nadie negará que tampoco la música moderna ha roto completamente con esa vinculación a lo mimético. Por no citar siquiera la ópera y el florecimiento del *Lied* en el siglo XIX, ¿puede entenderse como mera casualidad o capricho personal la vinculación de los puntos culminantes de la composición sinfónica con un texto cantado —de inequívoca determinación de contenido y eficaz e influyente sobre la música precisamente por esa determinación— desde la *IX Sinfonía* hasta el *Canto de la Tierra* de Mahler? El autor querría subrayar de nuevo que él no se considera competente para analizar concretamente las cuestiones estético-musicales, tan complicadas, que aquí surgen, ni menos para proponer soluciones a las mismas. Pero, repetimos, no hace falta ser un especialista de la teoría musical para reconocer el hecho, manifiestamente dado en la historia, de que la música no se ha liberado nunca (o, por decirlo más prudentemente, no se ha liberado nunca del todo) de su inicial vinculación de contenido y mimética, ni ha querido liberarse de ella. Es un hecho general, un hecho histórico-social de la evolución del arte, que en los últimos siglos se ha relajado decididamente la antigua rigidez que dominó en música, pese a que, por ejemplo, la composición del *Lied* está desde Schubert mucho más íntimamente sometida a la forma y al contenido del texto que todavía en Mozart o Beethoven. La emancipación respecto de una temática socialmente prescrita con exacta construcción es característica de todas las artes miméticas, por lo demás; como hemos visto, también para las artes figurativas de la edad más moderna puede registrarse ese hecho, el alejamiento de la vinculación a un contenido literariamente descrito.

Pero también hemos visto que esas alteraciones en el modo, el alcance, la cualidad, etc., del contenido artísticamente elaborado no alteran fundamentalmente los decisivos problemas de relación forma-contenido, o sea, en nuestro presente caso, los problemas de la objetividad determinada e indeterminada. Es cierto que los peligros, siempre presentes, de la conformación artística, la indeterminación de la esfera sensiblemente determinada, con todas sus consecuencias para la coordinada objetividad indeterminada, se hacen cada vez más amenazadores, porque con todo eso disminuye

la instintiva resistencia del creador a esos peligros —resistencia que tiene su base social—, al mismo tiempo que se desorienta cada vez más la disposición de control y regulación del receptor. La llamada música de programa es tal vez el caso más típico de esa hiperdeterminación. Incluso cuando la música aparece ligada a la palabra, incluso cuando lo hace vinculada a una obra del arte de la palabra, se refiere menos a sus momentos aislados, reflejos de la realidad en su singularidad, que al todo, en una constante y enérgica generalización: la generalización que realiza la música consiste ante todo en que ese conjunto —ya sea un *Lied*, una escena, etc.— se levanta a una altura emocional que, como actualmente vivida, se realiza totalmente, altura que la obra de arte verbal, si realmente lo es, no puede sino aludir en el mejor de los casos y que, por tanto, no se consuma plenamente sino en la música. Textos muy medianos y hasta malos pueden apropiarse en esa colaboración una imprevisible resonancia emotiva, un aura emocional. En cambio, la música de programa llevada hasta el final puede destruir la tierna determinación de ese complejo grandiosamente indeterminado. Si los diversos momentos de una pieza musical tienen que ponerse en la relación directa de correspondencia objetiva con hechos individuales de la vida, ocurre, por una parte, que tiene que convertirse en fundamento de la estructura musical una directa imitación auditiva de procesos vitales concretos, o bien que motivos individuales, acontecimientos, etc. (Richard Wagner), o que la articulación del todo tiene que corresponder, en partes relativamente independientes, a la sucesión de acontecimientos en el mundo externo, etc. Con ello, desde lugo, no se agotan ni el diccionario ni la gramática de la música de programa. El principio que en ella se impone por todas partes contiene el peligro de la hiperdeterminación. Aquella esfera de la vida que desencadena las más profundas vivencias musicales, esa esfera que la música no puede sino indicar en el reflejo indeterminado, en un reflejo que la represente en su forma y su determinación emotiva, tiene que conseguir precisión y univocidad. Por amor de ella puede abandonarse el flujo vital evocado por el medio homogéneo, y algo en principio indeterminado puede resultar traspuesto en la prosa de una conceptualidad trivial y sin forma. Dicho de otro modo y en correspondencia concreta con la marcha de las artes plásticas y de la literatura: se produce, como observa Adorno para el caso

de Wagner, un proceder por alegoría; [1] cierto que, como indicamos antes, eso ocurre según una específica variante moderno-burguesa. El análisis y la delimitación deben dejarse al esteticista musical, único competente en este punto. Pero para aclarar el principio indicado debemos observar aún que la divisoria de caminos que aquí se presenta no se identifica en modo alguno con una línea de separación metafísica. La determinación del mundo de las formas musicales vive sin duda en coexistencia orgánica con el mundo de objetividad indeterminada correlatado con aquél y por él evocado. También en este punto vale la afirmación de que no se trata de una indeterminación sin más calificación, sino de una indeterminación concreta, determinada en cierto grado, que puede por tanto tener muy diversos modos y niveles de manifestación sin rozar siquiera la alegoría de la música de programa. Obras como la *Heroica* o la *Pastoral* muestran hasta qué punto pueden ensancharse esas fronteras sin caer en aquel extremo. Pero con esas obras se hace al mismo tiempo evidente lo resbaladiza que es la naturaleza de esa indeterminación determinada: no hay frontera trazable de un modo general y que separe a estas obras de aquellas en las cuales la indeterminación no consigue ninguna tal determinación concreta.[2]

III. *Inherencia y sustancialidad*

Nuestras anteriores consideraciones aspiraban a descubrir la acción desfetichizadora del arte auténtico para el mundo sensible inmediato externo y circundante del hombre, y a mostrar al mismo tiempo que siempre se trata de intensificaciones de la universalidad sensible inmediata de los medios homogéneos de las diversas artes, cada una de las cuales expresa un mundo humano en sí consumado y completo; que siempre se trata de una lucha contra la sustitución, o el intento de sustitución, de la universalidad sensible del reflejo estético de cada caso por determinaciones que en el lugar de esa universalidad sentaran una relación directamente conceptual. La filosofía idealista suele considerar la trasformación en

1. T. W. ADORNO, *Versuch über Richard Wagner* [Ensayo sobre Ricardo Wagner], Berlin y Frankfurt 1952, págs. 126 y 130.

2. Tan resbaladizos son esos límites, y tan de transición, que Debussy ha podido recusar violentamente la *Pastoral* considerándola mala música de programa. *Musiker über Musik* [Los músicos hablan de música], antología preparada por Josef Rufer, Darmstadt 1956, págs. 135 s.

conceptualidad como un ascenso de las percepciones, representaciones, etc. Eso es muy verdad para la vida cotidiana y para el paso de las experiencias y las observaciones al pensamiento científico. Pero ya Pavlov ha indicado que la palabra (y el concepto, naturalmente) puede también alejarnos de la realidad. Y la vida social crea y mantiene por su esencia tales relaciones verbales, ficticias, separadas de la realidad, entre el hombre y ésta. No puede ser tarea de este momento el analizar y sistematizar cuidadosamente esas tendencias al alejamiento de la realidad. Baste con aludir a algunos amplios y difundidos grupos de esas deformaciones verbales y conceptuales en el reflejo de la realidad: por ejemplo, la situación de escaso dominio de la realidad en el pensamiento primitivo y luego en el idealista, religioso, etc., lo que puede dar a la refiguración imperfecta o totalmente falsa el carácter de un dogma; o a las diversas formas del escepticismo moderno, desde la llamada crítica del lenguaje hasta la semántica, las cuales parten todas del principio de un abismo insuperable abierto entre el uso cotidiano de la palabra, el uso científico y el sentido verdadero de los objetos; o las convenciones de diversos tipos; o la fijación mental, a veces incluso científica, de hechos, conexiones, estructuras tal como se ofrecen en la mera inmediatez, con lo que se obstaculiza e impide la penetración en su esencia precisamente por ese aparato mental (el fetiche mercantil en sentido estricto); etc., etc. Nadie puede negar que esos «idola», por usar la expresión de Bacon, desvían constantemente al pensamiento cotidiano, y a su práctica, por tanto, y a su modo de percibir, etc., de la realidad, aunque sin duda de modos diversos en las distintas formaciones, los diversos períodos.

En este punto se inserta la misión desfetichizadora del arte. Hemos indicado ya que las obras de arte presentan sensible y significativamente a los hombres su mundo circundante y su mundo interno «naturales», con lo cual —sin que sea necesaria una polémica explícita con la fetichización propia de la vida cotidiana, e incluso sin contrastar necesariamente de modo consciente las dos concepciones— destruyen la fetichización de la cotidianidad y el pensamiento, descubren al hombre la realidad tal como ésta se le ofrece en cada caso, y la convierten en propiedad de sus sentidos, sus impresiones y su pensamiento.

Hemos puesto también ahora entre comillas la palabra «natural». Y hay que repetir también que no se trata de una vuelta a

la naturaleza, ni en el sentido de un descubrimiento de lo que es la naturaleza en sí —ésta es la tarea de la ciencia—, ni el de una resurrección de estadios sociales rebasados y menos artificiales. No se trata nunca de regreso en el arte; cuando hablamos de una refiguración desfetichizadora de la realidad aludimos al carácter histórico, varias veces subrayado, de todo arte en esta nueva conexión. No pensamos pues en una abstracta contraposición de sentimiento y pensamiento, por ejemplo, sino en la refiguración de la realidad «natural» en cada caso, siempre determinada concretamente, histórico-socialmente, referida al hombre concreto de tal lugar, de tal tiempo, de tal fase evolutiva, imagen que, precisamente por su «naturalidad», aporta orgánicamente la disolución de las concretas fetichizaciones.

El carácter «natural» de ese mundo refigurado por el arte y que en la obra se convierte en «mundo» cerrado y consumado en sí, muestra pues un triple aspecto: en primer lugar, desfetichiza el mundo externo que rodea a los hombres, que los hombres forman en la vida y por el cual son ellos formados. Se resquebrajan los esquemas que el pensamiento cotidiano (y a veces también la ciencia) desliza entre el mundo —falseándolo— y su refiguración. El hombre percibe la realidad, y al modo como puede ofrecérsele objetivamente en las circunstancias histórico-sociales dadas. La «naturalidad» de esa imagen del mundo no es pues ninguna absoluta verdad en sí; queda inseparablemente ligada al estadio evolutivo de la humanidad en cada caso, pero alcanza dentro de esos límites concretamente determinados un máximo de aproximación a la verdadera objetividad. Por eso el mundo de los dioses homéricos no es nada fetichístico; el lector de tiempos posteriores no cree ya en su existencia, pero lo vive como vivo elemento de un estadio del crecimiento del género humano, tal como efectivamente lo fue. En segundo lugar, el arte da forma, precisamente así, a ese mundo como mundo del hombre en una determinada etapa de su interno despliegue. La colaboración de ambos aspectos es lo que produce la verdadera desfetichización. Si se separa del hombre mismo la estructura del mundo en que vive, el mundo cobra el aspecto de una falsa existencia independiente en la cual el hombre no es más que un huésped fugaz, un viajero de paso; y, como inevitable contrapolo de esa tendencia, el sujeto humano se separa de su mundo circundante, se imagina poder llevar una vida basada exclusivamente en sí mismo, o se imagina simplemente ser capaz

de intentarlo: basta con eso para que se produzca un doble fetichismo, tanto en la objetividad ya sin alma cuanto en la interioridad «pura» desnuda de todo contenido. Al romper con ese fetiche de la separabilidad de lo externo y lo interno, al realizar la concepción de Novalis —tan problemática para la vida cuanto profundamente verdadera para el arte— de que el destino y el ánimo son en última instancia lo mismo, todo arte auténtico crea ese mundo «natural» para el hombre, su patria «natural».

De todo ello se sigue —como tercer aspecto— la universalidad de contenido (y la formal, por tanto) del arte en esa síntesis dialéctica de lo interno y lo externo, en esa refiguración de un mundo adecuado al hombre. Si esa adecuación tuviera, en efecto, un límite de contenido, determinado por postulados inmediatamente hedonísticos del hombre de la cotidianidad, recaería precisamente en el terreno vital más amenazado por la cristalización fetichizadora, y en las ideas, los sentimientos, etc., por él dictados, una función arbitral en la elección de los contenidos y, a través de ella, en la elección de las formas. (Aquí debe hallarse en gran medida la fuente espontánea del producto cursi y falso.) Precisamente la ruptura con esas inclinaciones hedonísticas meramente inmediatas abre el camino a esa universal y real adecuación del «mundo» del arte a las necesidades más profundas del hombre. Esa adecuación incluye así también las catástrofes más espantosas, las más profundas tragedias, los más angustiosos desenmascaramientos de la existencia humana. Al hacer visible y vivenciable —y afirmada en último término— esa adecuación incluso en la más cruel indiferencia del recurso causal del mundo externo para con los deseos y las representaciones de los hombres, incluso en los conflictos más irresolubles del ser histórico-social del hombre, el arte puede arrancar esas máscaras que, aparentemente connaturales a la vida de los hombres, no son sin embargo más que desfiguraciones de su esencia de hombre, y puede revelar ésta como fundamento y principio unitario de la existencia humana. Ya en Homero destacan con inequívoca claridad esas determinaciones, y desde entonces han quedado como fundamento de toda auténtica dación artística de forma. La desfetichización tiene lugar uno actu con la salvación artística de la esencia permanente del género humano, digna de preservación.

La desfetichización es primariamente algo relativo al contenido, puesto que produce una selección entre los fenómenos vitales, re-

chaza o desenmascara algunos como deformaciones de la verdad y sitúa otros en el lugar que les corresponde. La ruptura entre el reflejo estético y el fotográfico no se realiza principalmente en la trasformación de los detalles tal como éstos son en sí, sino que es precisamente la elección la que altera la proporcionalidad del reflejo artístico en comparación con la inmediatez de la vida cotidiana. Este acto implica ya un cambio de función de las categorías decisivas en las cuales y por las cuales cobra forma una tal realidad. Esta mutación espontánea del elemento de contenido en una cuestión formal se queda empero —estéticamente considerada— del lado del contenido. El problema estético de la dación de forma empieza precisamente aquí. Esto no significa en modo alguno una indiferencia estética de dicho proceso de trasformación. Al contrario: la cuestión de si la materia que hay que elaborar artísticamente (incluyendo en este concepto el tema, el motivo, etc.) va a ser favorable o desfavorable se decide precisamente en este punto, en un estadio, por así decirlo, preartístico; pero el tratamiento detallado de este problema corresponde a la segunda parte de la presente obra. Ya aquí es empero necesario observar que el carácter básico, prosaico o poético, de una obra —la cuestión de si va a ser totalmente poética, por todos sus poros, o si en ella se va a rodear simplemente con una capa poética (pintoresca, etc.) un prosaico fragmento de vida —depende de los resultados de esta etapa preartística. En este sentido se orientaban, por ejemplo, los esfuerzos de Goethe y de Schiller sobre lo estético, aunque no se plantearan el problema precisamente de ese modo. Los dos se dieron cuenta de que las tendencias de la época, de las colisiones sociales de aquel período, expresas en el pensamiento y el sentimiento cotidianos, eran en este sentido desfavorables, y que, por tanto, era necesaria una clarificación muy consciente de los principios de la conformación estética, de las leyes de las diversas artes, etcétera, con objeto de conseguir de la esfera de la vida materiales, motivos, etc., que no se opusieran desde el primer momento a una elaboración artística. En el arte del capitalismo en desarrollo aún más intenso, ese efecto desfavorable —la fetichización de las formas y los contenidos de la vida— aumenta constantemente, al mismo tiempo que disminuye intensamente en numerosos artistas la vigilancia de las dañinas consecuencias de esos hechos. Una gran parte de la problemática formal manifiesta en el arte más reciente puede reconducirse al comportamiento acrítico de muchos artis-

tas en ese estadio preartístico. Reverso de esta medella es el hecho de que los problemas artístico-formales de la elaboración última se hayan puesto en el centro de la atención. Así se explica también que análisis, cada vez más ficticio, de cuestiones estilísticas y hasta puramente técnicas coincida con una creciente indiferencia respecto de las cuestiones formales decisivas de las diversas artes. Es obvio que esas tendencias tienen ante todo motivaciones sociales. Su análisis detallado corresponde a la parte histórico-mate rialista de la estética.

Una estética sistemáticamente consumada tendría pues que estudiar con detalle todas las categorías que desempeñan algún papel en el reflejo de la realidad en general, y estudiar completamente su cambio de función ya en ese estadio preartístico, el consiguiente desplazamiento de sus posiciones. Hemos dicho ya en el prólogo que nuestra finalidad es mucho más modesta: queremos limitarnos a exponer, con ocasión de algunos de los casos más importantes y por medio del concreto análisis de éstos, el camino metodológico que lleva a la resolución de esta cuestión central. De acuerdo con ello hemos estudiado hasta ahora algunos importantes problemas categoriales y seguiremos haciéndolo.

En este sentido reanudamos el tratamiento, ya empezado, de la categoría de inherencia. Hemos visto que esta categoría expresa mentalmente en la captación conceptual de la realidad la determinación de la relación de sustantividad dentro de conexiones superiores, la dialéctica de la inserción relativa en éstas y la relativa preservación en ella. Esta estructura de la categoría de inherencia acarrea necesariamente que el análisis intelectual exija, por una parte, una diferencia cada vez más intensa de las relaciones relevantes. Tratándose, por ejemplo, de la determinación exacta de los modos entitativos de la sustancia y el accidente —en el uso típico de estas categorías— se tiene en Kant la formulación siguiente: «Las determinaciones de una sustancia, que no son más que sus particulares modos de existencia, se llaman *accidentes*. Son siempre reales, porque afectan a la existencia de la sustancia... Pero si se atribuye a esa realidad en la sustancia una existencia particular (por ejemplo, al movimiento como accidente de la materia), se llama a esa existencia inherencia, para diferenciarla de la existencia de la sustancia, a la que se llama subsistencia».[1] Pero el

1. KANT, *Kritik der reinen Vernunft* [Crítica de la razón pura], *cit.*, pág. 178.

propio Kant llama en seguida la atención sobre las dificultades lógicas que se siguen de esa definición suya. Lo hace con razón, porque ve que, dada la trasformación de las relaciones producidas por el ininterrumpido movimiento de la materia, creador de nuevas cualidades, todas esas categorías (y sus negaciones) tienen que presentar algún elemento problemático. Kant, pues, considera que la diferenciación entre inherencia y subsistencia es tan necesaria como discutible. Por otra parte, esas necesarias contraposiciones categoriales se desprenden de los diversos aspectos según los cuales el hombre —con constricción objetiva y subjetiva— refleja, interpreta y explica la realidad en sí. Es, por ejemplo, inevitable que la contraposición de sustancia y accidente se entrecruce con otras categorías contrastantes que refiguran relaciones y situaciones esenciales, como, por ejemplo, con las de esencia y apariencia y con las de todo y partes.

La complicación, la intrincación de tales relaciones produce ininterrumpidamente para el pensamiento el peligro de la fetichización. Y ello en dos direcciones. En primer lugar, existe el peligro de que la categoría que expresa lo universal cobre en la filosofía (idealista) una figura independiente, arrancada de la íntima vinculación con la particularidad y la singularidad, hipostatizándose así en una esencialidad para sí. (El término "hipóstasis", propio de la filosofía de la tardía Antigüedad, es, dicho algo desenfadadamente, mero sinónimo cortés de "fetichización".) Aristóteles ha percibido a tiempo ese peligro y por eso ha polemizado tan apasionadamente contra la doctrina platónica de las ideas. En segundo lugar, es también posible y típica otra fetichización contrapuesta que ve en esas generalizaciones meros productos del pensamiento humano, algo que por su esencia es meramente subjetivo; con esta concepción todo el mundo apariencial sufre una fetichización de signo contrario, típica en el positivismo de todas clases. Pero una vez fetichizado tal o cual concepto, es claro que con eso tienen que sufrir también una fetichización todas las relaciones y situaciones en las cuales él figure determinantemente. No es posible hipostatizar la idea en fetiche de la realidad suprema, única verdadera, sin hacer al mismo tiempo del mundo real apariencial un cosmos fetichístico de nebulosas imitaciones. Como es imposible degradar el ser existente a mero instrumento técnico intelectual de carácter subjetivo y preservar al mismo tiempo la estructura real de los fenómenos, no disolver éstos en una pura subjetividad

inmediata. Cuanto más subjetiva y utilitarísticamente se conciben los diversos aspectos por los cuales se perciben conexiones categoriales, tanto más intensa es esta fetichización. Y el hecho de que con eso pueda producirse un enrigidecimiento jerárquico o, por el contrario, una extrema pulverización como cualidad básica de la concepción no altera en nada decisivo la fundamental constelación fetichística que se produce aquí.

Esas consideraciones se referían al mundo global de las categorías. Por lo que hace a la inherencia, hemos destacado ya antes que, como reflejo de relaciones relativamente primitivas (en sentido temático, no histórico), desempeña un papel cada vez más modesto en la teoría de la ciencia ya desarrollada. Esto tiene en parte que ver con el hecho de que en la filosofía moderna la categoría de sustancia —la cual, como hemos visto, está íntimamente relacionada con la de inherencia— pasa cada vez más a último plano. La aplicación filosóficamente inconsciente de categorías dialécticas conduce en el idealismo hacia una disolución del concepto de sustancia (y no sólo en el pensamiento de Mach, sino también en el de kantianos como Cassirer). Esta tendencia tiene también un apoyo en la metodología de las ciencias modernas de la naturaleza; incluso en puntos en los cuales la inherencia parecía antes una categoría de suma importancia, como en las relaciones entre la especie, el género, etc., va siendo desplazada cada vez más resueltamente en el curso del progreso de las ciencias por categorías dinámicas. Análogo proceso de dinamización podemos observar hoy en el reflejo estético; pero ese proceso no se desarrolla aquí como transición de una categoría a otra, según ocurre en el pensamiento, sino como descubrimiento de elementos dinámicos en la categoría. (Análogo desarrollo puede observarse en la filosofía dialéctica de Hegel. Sólo, ciertamente, respecto de la categoría de sustancia, lo que basta, como hemos visto, para que también en esa filosofía disminuya la importancia de la inherencia.) La diferencia se basa, naturalmente, en que ambos modos de reflejo sirven a actividades humanas distintas, aunque igualmente necesarias. La determinación límite común se basa en ambos casos en que ninguno de esos diversos modos de reflejo debe producir una deformación de la realidad objetiva en su respectiva refiguración de la misma. La diferencia estriba en el modo desantropomorfizador o antropomorfizador del reflejo. Para el primero, la mera relación de inherencia puede presentarse como una inicial aproximación al

hecho existente con independencia de la consciencia y, por tanto, alcanzando un nivel alto de desantropomorfización, como algo que hay que superar, como algo que hay que sustituir por categorías más objetivas, más móviles al mismo tiempo, más radicalmente separadas de la inmediatez. En cambio, para el reflejo antropomorfizador, precisamente la inmediatez, la vinculación a lo sensiblemente perceptible y vivible, o sea, la «primitividad» de la categoría de inherencia, puede reflejar los hechos verdaderos con una aproximación «ingenua», inicial vista objetivamente, y dar el punto de partida para elaborar ulterior e inmanentemente esta categoría en el sentido de una aproximación que le sea específicamente adecuada. La realidad común con la que se enfrentan ambos modos de refiguración no se impone pues de un modo mecánicamente uniformizador. Cierto que al principio, cuando la ciencia se encontraba aún en su cuna antropomorfizadora, la proximidad, la correlación inmediata era intensa, aunque ya entonces —como veremos a propósito de una categoría tan decisiva como la de particularidad— podían surgir diferencias cualitativamente. Pero con el despliegue de la antropomorfización el abismo aumenta. Paulatinamente van apareciendo en el reflejo estético categorías que no pueden tener ya equivalente alguno en lo estético, necesariamente vinculado al hombre. (Baste con aludir a las categorías del método estadístico matemáticamente considerado.) El destino de la inherencia discurre por el punto medio entre esos dos extremos.

Como es natural, el indicado camino de dinamización de la inherencia no sería viable si la categoría misma, tal como se presenta en cualquier reflejo, no contuviera ya conatos de ella. Esto lo ha visto ya claramente Aristóteles, el cual, obviamente, no se ha ocupado de ella más que desde el punto de vista del conocimiento. Como sus concepciones no constituyen para nosotros más que un punto de partida para conseguir los conceptos estéticos, se nos permitirá aducir un buen resumen de Prantl en vez de una larga serie de sentencias relevantes del filósofo. En el análisis del concepto de la sustancia individual en Aristóteles, Prantl dice que «la diferencia específica debe concebirse, frente a la determinación esencial individual, como algo cualitativo». Y continúa: «Pero, aparte de eso, la naturaleza individual aparece en su existencia determinada con otras múltiples determinaciones, que están condicionadas por la esencia misma; esto es, la esencia tiene inherencias en sí misma, las cuales no pueden entenderse más que gracias al

concepto de la esencia de aquello en lo cual se presentan, pero no son entidades independientes; y en esta falta de independencia sustancial poseen esas inherencias la posibilidad de una transición hasta el nivel mínimo de lo puramente casual».[1] O sea: Aristóteles ve una posibilidad de movimiento en las inherencias como determinaciones, condicionadas por la esencia, hasta lo puramente casual, particular-individual.

Esa escala de movimientos, desde la esencia hasta lo casual, resulta decisiva para el reflejo estético. Conocemos el largo camino que ha tenido que recorrer el pensamiento científico y filosófico para ser capaz de imponer orden intelectual en esta cuestión. Pero para el reflejo estético no existe en ningún momento una antinomia rígida. El azar, el gran perturbador del pensamiento, vive en el arte desde el primer momento en una coexistencia amistosa y fecunda con todas las categorías superiores que expresan la constricción, el orden y la necesidad. También esto es un importante momento de la adecuación de los «mundos» creados por las obras de arte a las necesidades de los hombres, un momento de su «naturalidad». Al tratar la causalidad consideraremos pronto más de cerca esa concreta significación de la causalidad en el reflejo estético de la realidad. Aquí había que aludir a ella porque la inherencia, como hemos podido comprobar, es precisamente la categoría en la cual se hace visible la relación entre lo individual único y los órdenes superiores a los que pertenece (especie, género, etc.); porque en el reflejo estético, como también hemos visto, no debe nunca desaparecer completamente de esas relaciones lo particular y casual de la individualidad ni, por tanto, el momento de la casualidad. Ésta es para el reflejo científico un concepto límite para la aproximación a la realidad empírica, o bien una fuente de error que hay que tener en cuenta en el cálculo. En cambio, para el reflejo artístico la individualidad dada de los hombres representados, de las relaciones humanas, de los objetos, etc., inseparable de una codeterminación por lo casual, es precisamente el fundamento concreto de toda generalización estética. La categoría de inherencia, tal como la ha descrito acertadamente Aristóteles, crea ese ámbito de juego en el cual puede desplegarse sin perturbaciones, sin tener que desmembrar la unidad y la individualidad de los objetos, la transición gradual entre la determinación y la casualidad.

1. PRANTL, *op. cit.*, I, pág. 253.

Precisamente la «primitividad» de la categoría de inherencia, que obliga a la ciencia a superarla, hace de ella el punto de partida adecuado del reflejo estético de la realidad.

Echemos brevemente un vistazo a esa necesidad del azar en el concepto de la personalidad social del hombre. Como ésta constituye el «modelo» del modo general de exposición artística —utilizado, ciertamente, sin consciencia clara—, su análisis determina también el principio básico de la objetividad estética. En la obra de Marx encontramos detalladas exposiciones de una relación decisiva en este sentido, la relación entre individuo y clase en la sociedad capitalista. En términos muy generales se afirma en esos escritos que en la historia se dan siempre comunidades «a las que esos individuos no pertenecen sino como individuos medios». En la sociedad capitalista esa relación se intensifica hasta el cambio cualitativo: «...en el curso de la evolusión histórica, y precisamente por la independización de las relaciones sociales, inevitable en el marco de la división del trabajo, aparece una diferencia entre la vida de cada individuo, en la medida en que es personal, y esa vida en la medida en que está subsumida bajo alguna rama del trabajo y las correspondientes condiciones».

Por eso en esa sociedad se produce una nueva representación —ilusoria— de la libertad de los individuos, «porque sus condiciones de vida les parecen casuales».[1] Así la evolución histórico-social produce en este terreno diferencias exacerbadas hasta lo cualitativo, las cuales han resultado importantes para la práctica artística y para la concepción teórica de lo estético. Pero la situación dialéctica fundamental —a saber, la contradictoriedad, objetivamente fundada, entre la personalidad concreta y el individuo medio clasista—, por tenazmente que quede en latencia, subsiste en todo cambio histórico. Como todo individuo pertenece esencialmente a diversas comunidades supraindividuales (tribu, familia, estamento, nación, clase, etc.), como la contradictoriedad que impera en esa diversidad desde la salida del comunismo primitivo está siempre en acción, aunque sea latentemente, y como ni siquiera en la más extrema exacerbación de esas contradicciones pueden superarse en el arte (como en la vida) la individualidad del hombre, se presenta para el reflejo estético de la realidad

1. MARX-ENGELS, *Die deutsche Ideologie* [La ideología alemana], *Werke* [Obras], *ed. cit.*, V, págs. 64 y 66.

el problema inevitable: representar esa unidad de las contradicciones como unidad sensible y significativa. Ya aquí se manifiesta otro aspecto de la importancia que tiene en la esfera estética la categoría de inherencia, a saber, su íntima vinculación con la sustancialidad. El momento decisivo de la superación preservadora de la casualidad en lo estético es la permanencia de la sustancia, trátese de una figura humana o de una objetividad cósica. Aquí se aprecia de nuevo claramente la contraposición entre el reflejo científico y el reflejo estético en la refiguración veraz de una misma realidad. Esa unidad es en cierto sentido para la ciencia un concepto límite. Esto es: la unidad de la individualidad, una vez realizado un análisis exacto de las singulares componentes relacionales y de su interacción, tiene que aparecer como el punto concreto en que se cruzan esas componentes, de acuerdo con los objetivos cognoscitivos de la ciencia de que se trate. En cambio, para el arte esa unidad es el alfa y omega de la conformación del mundo; por eso es en él tan importante la sustancialidad. Y por eso precisamente todas las fuerzas objetivas de la vida —cuya descripción veraz es, obviamente, tan importante en sí misma como lo personal— tienen que encarnarse en personas, en sus personales cualidades, en las relaciones de un hombre concreto con otro no menos concreto, etc., y sólo pueden representarse como elementos orgánicos de individuos unitarios. Éste es en gran parte el método de la antigua historiografía, la cual estaba por eso mismo más cerca del arte en muchas cosas que de la ciencia. Sería interesante analizar el papel que puede haber desempeñado en eso el escaso desarrollo en el conocimiento de las fuerzas objetivas de la vida social, así como la consciencia, aun deficiente, de la objetividad y de la estructura social de esas fuerzas. Cuando este principio deja de ser el dominante se produce —visto estéticamente— una fetichización que rompe la dación estética de forma, como ocurrió en la literatura de la segunda mitad del siglo XIX, cuando fuerzas objetivas de la vida, como el medio o la herencia, contempladas como independientes, cristalizaron en fetiches destructores de la vida.

Así cobra la categoría de inherencia su función primaria en el reflejo estético, la función de hacer sensible esa unidad de los hombres recogidos en forma estética, reproduciendo al mismo tiempo en sus verdaderas proporciones —tanto objetivamente cuanto por lo que hace a los caracteres individuales— su inordi-

nación en grupos o conexiones sociales; y precisamente de tal modo que esa inserción en tales órdenes no debilite la vida individual de la personalidad singular, sino que la intensifique. La inherencia expresa precisamente esa relación situacional. No se trata de que el «milieu», como fuerza externa, influya causalmente en el hombre o lo determine integralmente, sino que su esencial existencia individual participa de un tal orden social superior (o de varios), y esa participación constituye un momento esencial, a menudo decisivo, del núcleo, de la sustancia de su personalidad. Pero la relación es relativa, invertible, y en esto se expresa una decisiva modificación dinámica realizada en sí, la relación entre la sustancia y el accidente no puede nunca invertirse, como es natural; aunque la concepción de la sustancia puede significar muchas veces una inversión de la situación verdadera, su posición —verdadera o falsa— establece aquí una jerarquía estable que, aunque puede ser superada temáticamente por un pensamiento más evolucionado, lo es siempre, sin embargo, mediante la sustitución por otra estructura análoga. El carácter antropomorfizador, antropocéntrico, del reflejo estético crea en cambio una estructura intensamente modificada desde el punto de vista cualitativo. Independientemente del modo como el artista conciba la realidad objetiva y —con la necesidad de esta posición— halle en ella una sustancia absoluta, la esencia del reflejo estético le obliga a descubrir y poner en el hombre mismo una sustancia, para poder concebir como accidentes todo lo que está vinculado con el hombre, todo lo que le determina junto con su destino. Pero esto no produce en la refiguración estética ningún dualismo antagónico ni pluralismo de sustancias, como ocurre en algunas concepciones del mundo; se trata, por el contrario, de una relativización permanente de la sustancia y el accidente. Evidentemente, el trasfondo y el subsuelo de la obra como totalidad tienen que estar constituidos por la sustancia objetiva de la realidad misma, aunque, obviamente también, en el reflejo y la versión que prescriben al artista su tiempo, su pueblo, su clase y su personalidad. Hasta este punto, no vemos nada que constituya una diferencia esencial entre la imagen cósmica propia de un artista y la característica de un filósofo. Pero en la medida en que el artista da forma a hombres, o a cosa humana, por lo menos, la situación se invierte; el núcleo del hombre (de lo humano) se convierte en sustancia: no es ya el homre el que participa de la sustancialidad objetiva,

es inherente a ella, sino que más bien ésta aparece como inherente al ser-hombre del hombre, como partícipe de ese ser-hombre visto fundado en sí mismo. Y hay que repetir que esos dos aspectos de la sustancialidad no se contraponen antinómicamente como los principios cósmicos del bien y del mal en las concepciones dualistas del mundo, sino que en la obra de arte se produce un balanceo entre los dos aspectos de la sustancialidad y la inherencia de los accidentes. Con esto la totalidad en la que domina la sustancia objetiva cobra un aspecto oscilante; la movida riqueza de contenido, la viva contradictoriedad del mundo referido al hombre se convierte así en mundo propio del hombre, en mundo a él adecuado. Este análisis categorial sitúa nuestras anteriores consideraciones sobre el medio homogéneo bajo una luz nueva. Detrás de su función formalmente unificadora se encuentra categorialmente la unidad aquí tratada de la sustancia; y detrás de su movida relativización de la unidad absoluta del todo y la plena expansión de las objetividades singulares se encuentra la recién descrita relativización de la sustancialidad.

Para expresar claramente esa idea nos hemos visto obligados a simplificar algo la situación que hemos llamado "lo relativo de la sustancialidad". El lector atento habrá notado que nuestras consideraciones no se refieren sólo a dos sustancialidades en sus interacciones, porque cada una de ellas no es más que el polo final de una cadena que consta de tales relaciones sustancia-accidente, relativizadas también entre ellas. El objetivo principal de nuestra introducción de la categoría de inherencia en el análisis del reflejo estético era precisamente el intento de hacer conceptuable la relación conformadora entre el individuo y el orden social (la clase, la nación, etc.). La simplificación que hemos practicado en nuestras anteriores discusiones consistía pues en pasar provisionalmente por alto el hecho de que en el reflejo estético los dos pares de relaciones sustancia-accidente y esencia-apariencia pasan por transición de uno a otro y convergen hacia una contradictoria unidad. Tampoco esta convergencia es ninguna «invención» del reflejo estético, sino más bien un hecho de la vida; la sustancia y la esencia, el accidente y la apariencia se presentan aquí intensamente aproximados. El pensamiento filosófico tiene en cambio que sostener una diferenciación más o menos tajante. Es claro que no es tarea de este momento el exponer la historia y la metodología de este problema, ni siquiera alusivamente. Observemos sólo que mu-

chas diferenciaciones tajantes de estas categorías responden exclusivamente a necesidades del idealismo filosófico, muy interesado, por ejemplo, en abrir un abismo entre la sustancia y la esencia. Añadamos brevemente —sin ninguna pretensión de completar la lista— una alusión a otras corrientes filosóficas que subjetivizan la esencia y atribuyen en cambio a la sustancia una dignidad entitativa aislada del resto del cosmos. A todo eso se suman necesarias consideraciones metodológicas, porque el pensamiento realiza esas dos contraposiciones desde distintos puntos de vista, y las diferencias así percibidas pueden dar de sí valiosos resultados objetivos, etcétera. Repitamos que en la vida cotidiana se tiene una convergencia espontánea de estas categorías, aunque no suela presentarse más que excepcionalmente una consciencia relativamente clara de su estructura. En esto y en la objetivación mágica de estos reflejos se encuentra sin duda la raíz de la convergencia consciente —también artística, pues, en su esencia— de esas categorías en el reflejo estético.

Pensando en el repetido materialismo ingenuo de la actitud artística respecto de la realidad, tenemos que observar que los conceptos de valor tienen siempre en ella un carácter entitativo. Cuando aparecen conflictos o colisiones, hay siempre una realidad en lucha con otra, no simplemente una consciencia valoradora contra algo óntico, como ocurre en la filosofía idealista. El hecho de que en los más diversos poetas, desde Shakespeare (escena de las brujas de *Macbeth*), pasando por Goethe y Dostoievski, hasta Thomas Mann (*Faustus*), la tentación moral cobre una encarnación humano-demoníaca es una clara prueba de esa necesidad artística espontánea. Así en el reflejo estético se capta, con instintivo acierto filosófico, lo esencial como un ser de orden superior, como otro ser, y ya esto da a la esencia, tal como figura en el reflejo estético, el acento de algo sustancial. Y a la inversa: ningún artista consigue dar forma a un ente sin prestarle un carácter esencial, positiva o negativamente acentuado desde el punto de vista del valor. Si bien su trabajo de dar forma se mueve hacia la sustancialidad, ésta se aproxima por su parte a la esencia, a menudo hasta su fusión con ella.

Este materialismo espontáneo se complementa y refuerza en el reflejo estético por una dialéctica espontánea. En el terreno del pensamiento teórico fue Hegel el que explicitó la dialéctica del desarrollo superior del ser (por la existencia, etc., hasta la realidad).

Para el arte, esto ha sido siempre cosa espontáneamente evidente. Piénsese de nuevo en la colisión. Hemos visto que en ella chocan siempre encarnaciones del ser, pero nunca conformadas de tal modo que el peso cuantitativamente mayor de un momento entitativo triunfe simplemente sobre otro momento de un ser de la misma naturaleza. Siempre están en lucha niveles ónticos de diverso poder cuantitativo y de diversa altura ontológica, inseparables, naturalmente, de su vinculación esencial, su penetración por la esencia o carencia de riqueza esencial; y toda auténtica obra de arte da en la conformación una jerarquía ontológica exactamente vivenciable. Ésta suele no coincidir con el poder o la fuerza cuantitativa, y esto precisamente es característico del carácter dialéctico del reflejo estético. (El hecho de que esta dialéctica, ya en las tragedias griegas, como la *Orestíada* o la *Antígona*, sea frecuentemente histórica intensifica aún más su dialecticidad; pero no podemos tratar aquí este aspecto de la dialéctica.) Esta gradación dialéctica del ser y de la esencia con él vinculada hace posible al individuo fundir orgánicamente en su personalidad su participación en diversos órdenes de distinta existencia y dignidad, e interiorizar esa participación en momento de la esencialidad interna. Por esta dialéctica espontánea, el reflejo estético consiste ya sólo en esas relaciones esenciales entre los hogares, y, por otra parte, las formaciones sociales pueden aparecer en los hombres como profundas pasiones suyas: así puede el arte eliminar también de este terreno toda fetichización y disolver lo social en relaciones humanas alegres o dolorosas, positivas o negativas.

Con esto hemos llegado por otro lado a la filosofía del detalle en el arte. El tratamiento completo de este tema no será posible hasta la segunda parte de la presente obra, cuando, en el análisis de la estructura de la obra de arte, la categoría de la totalidad, el problema del todo y las partes, se sitúe en el centro de las consideraciones. Pero la convergencia de la sustancia y la esencia tiene que contemplarse también desde el punto de vista de la convergencia del accidente y la apariencia, y con esto queda claro que nos acercamos mucho al problema del detalle artístico. Tampoco en la vida puede captarse ninguna objetividad o relación entre objetos sino a partir de los detalles. Ya aquí —especialmente en el trabajo, pero no sólo en él (piénsese, por ejemplo, en el llamado conocimiento del hombre en la comunicación de éstos)— hay que practicar en seguida una distinción rotunda entre los detalles más o

menos puramente casuales y los que apuntan más o menos claramente a la naturaleza verdadera del objeto de que se trate, etc., y que son característicos o sintomáticos de la naturaleza de éste. Y si en la vida esa distinción es generalmente de carácter empírico y, por tanto, está sometida a grandes oscilaciones, para el reflejo científico de la realidad —y, como transición hacia él, ya para el trabajo— se produce la necesidad de una revisión muy precisa y lo más sistemática posible, con objeto de separar los detalles que sólo aparecen transitoria, fugaz y casualmente de aquellos otros cuya aparición está en íntima vinculación con la esencia de la cosa. Esto quiere decir, naturalmente, que no basta con comprobar la aparición simultánea, sino que hay que estudiar además del modo más completo posible los fundamentos causales de esa aparición. Visto abstractamente, también en el reflejo estético se produce una análoga diferenciación. Pero ésta toma aquí, en dos sentidos, caminos completamente distintos de los científicos: por una parte, la selección es más rígida y, al mismo tiempo, más definitiva, pues todo lo que no resulta necesario desde el punto de vista de la dación de forma se elimina completamente del «mundo» de la obra de arte, mientras, por otra parte, esa conformación pretende despertar la apariencia de la vida; esto es, los detalles, revisados con el mayor cuidado, tienen que presentarse, agruparse, etc., de tal modo que en ellos se exprese simultáneamente el carácter no selectivo de la vida, con todas sus casualidades. Esa doble e intrincada tendencia se impone de modos diversísimos en las diversas artes, en los distintos estilos, en las varias personalidades de los artistas; pero esto no anula el hecho de que en esa generalidad se forma el principio de toda reproducción artística del detalle.

También en eso se manifiestan el materialismo y la dialéctica espontáneos de la práctica artística. Pues, dicho filosóficamente, ello significa una aceptación y afirmación de la objetividad de la apariencia junto con las de la objetividad de la esencia, bajo el dominio de la vinculación, necesariamente contradictoria, de ambas. La rígida elección del detalle es por su parte una de las encarnaciones más eficaces de aquella adecuación del arte a las más profundas necesidades de la humanidad, de la que ya hemos hablado varias veces. Y también aquí su específica naturaleza se revela en el hecho de que la obra del arte arranca a los fenómenos de la vida su brutal facticidad, su vacía casualidad, redondea en un todo el fragmento de realidad conformado y pone, como presu-

puesto de esa tendencia, los fenómenos representados como componentes orgánicos de una conexión significativa. Hemos mostrado ya que esa satisfacción del sentido y los sentidos no se identifica con una satisfacción de deseos hedonísticos. En este punto se hace tangible la convergencia de la inherencia con la dialéctica de los fenómenos aparienciales. La duda sobre la objetividad de éstos se produce precisamente en la mayoría de los casos por su carácter fugaz, transitorio, poco firme, a menudo inconexo, por lo que expresa Hegel diciendo que el fenómeno, en su relación con la esencia se presenta inmediatamente como apariencia, razón por la cual contiene en sí el «momento de la inexistencia».[1] La dialéctica interna de la apariencia y la esencia arranca de ese punto de partida meramente inmediato hacia la revelación de la objetividad íntimamente enlazada de ambas. También la dialéctica subjetiva y reproductora de la ciencia recorre ese camino. La práctica artística está en última instancia en profunda concordancia con esta situación y su reflejo por la ciencia, pero su método abrevia y concentra. Ya Aristóteles, como hemos visto, lo observó al tratar el entimema y la inferencia, el paradigma y la inducción. Por lo que hace a los detalles, la abreviatura y la concentración se encuentran en la elección de los esenciales, los directamente alusivos a la esencia, junto con un modo de exposición que fija como superficie inmediata al elemento laxo y sin fijar del mundo apariencial normal. Todo detalle auténticamente artístico es pues una contradictoria unidad de esencia y apariencia, y contiene en sí, de modo intensivo, todas las determinaciones y relaciones dialécticas que aparecen en la realidad objetiva con infinitud extensiva. No es pues un detalle real, sino supra-real, porque muestra objetiva y temáticamente una vinculación de esencia y apariencia tan íntima que en la realidad no puede darse más que como caso límite sumamente excepcional; pero tiene la apariencia de una completa y perfecta realidad, porque su modo de aparición preserva el de la realidad objetiva. Esta apariencia se intensifica aún por el hecho de que los detalles de una auténtica obra de arte, aunque poseen todos sin excepción esa íntima y rigurosa vinculación o referencialidad a la esencia, no se encuentran todos, ni mucho menos, al mismo nivel de relevancia. Hay entre ellos una ordenación precisa respecto a la proximidad a la esencia, la intensidad en el descubri-

1. HEGEL, *Logik* [Lógica] *Werke* [Obras], *cit.*, V, pág. 70.

miento repentino, pero al mismo tiempo profundo y amplio, de la esencia. Los detalles no reflejan pues sólo aisladamente la estructura de la esencia y la apariencia en la realidad objetiva, sino que lo hacen también por su múltiple diversidad dentro de ese nivel unitario. Son extraordinariamente diversos en estabilidad o fugacidad, firmeza o relajación, etc. En la motilidad de esas diferenciaciones aparece empero su punto unitario, la esencia no ya como centro estático, sino como sustancia movida y motora.

Una sustancia movida y motora: tal es acaso la expresión más general de lo que suscita evocadoramente el reflejo de la realidad en la obra de arte. Ya en otro contexto hemos aludido a esa sustancia unitaria, subyacente a la obra entera, determinante de la cualidad de la objetividad de cada todo parcial en ella, y también hemos indicado que en las unidades de decurso temporal, la entonación o la exposición, por ejemplo, tienen la importante función de despertar en el oyente la vivencia cualitativa por la cual se encuentra en situación de recibir la sustancia unitaria de la obra. Es claro que todo detalle tiene un papel exactamente determinado en la génesis y la capacidad evocadora de esa sustancia unitaria; que la jerarquía, antes citada, de los detalles no consiste meramente en sus relaciones con la esencia concreta de cada caso, sino —inseparablemente de ello, desde luego— también en que cada uno de esos detalles se convierte en miembro de una orientación o dirección por la cual esa sustancia puede recibirse, primero, como impresión global o talante orientador, y luego como contenido desplegado y complejo formal de la obra. Esta localización en la serie de los momentos orientadores concreta por último la elección, la acentuación y la jerarquía de los detalles; aislados no tienen valor alguno, porque ni la corrección de la observación ni la mayor perfección formal bastan para dárselo. Sólo cuando, situados en el lugar correcto de acuerdo con su predeterminación, despliegan la expansión y la revelación de la sustancia del todo, puede discutirse seriamente el éxito (o el fracaso) de los detalles. Pero la sustancia unitaria se encuentra presente en todas partes, y en ninguna, por tanto, con esa unidad; ella consiste precisamente en que la totalidad de los detalles se articule en una tal unidad; separada de ellos, no existe siquiera.

En este punto destaca con toda claridad la relación sustancia-accidente en el reflejo estético, y cobra nueva iluminación la convergencia, que hemos puesto de manifiesto, de la esencia y la sus-

tancia, de la apariencia y el accidente. Ya no sonará paradójico ni artificioso decir que los detalles participan de la sustancia, que son inherencias. La categoría de inherencia penetra pues la estructura de la obra de arte de varios modos: a través de ella lo individual, sin perder su individualidad, participa de órdenes superiores; a través de ella aparecen esos órdenes desfetichizados, como relaciones entre hombres, como objetos que median esas relaciones; por ella cobran, finalmente, los detalles su peso en la composición del todo. En la génesis de la unidad estética de lo múltiple de la obra de arte, cuya individualidad de obra consiste en la unidad sustancial de individualidades objetivas, sumamente individuales y al mismo tiempo unificadas, compete un papel decisivo a la categoría de inherencia. Cuando falta, cuando se la sustituye por condicionamientos meramente causales o por meras interacciones, desaparece la unidad viva de la obra de arte y su poder evocativo se hunde, como indicamos antes de modo muy general, al bajo nivel de un mero suscitar interés por el contenido, apresar al receptor, sin abarcar y conmover por tanto al hombre enteramente para hacer de esa conmoción un nuevo contenido vital del hombre entero que vuelve a la vida cotidiana, sino quedándose en excitación aislada, asequible también sin arte alguno.

IV. *Causalidad, azar y necesidad*

Tal vez parezca paradójico para los hábitos mentales de hoy día el que intentemos reconducir la necesidad —componente principal de lo que se ha llamado adecuación a las necesidades de la humanidad— a categorías como sustancialidad y esencialidad, en vez de seguir el camino normal de esos hábitos y considerar, aquí como en todas partes, la causalidad como categoría que todo lo decide, única que establece vinculaciones y relaciones. Es imposible aquí repasar la historia del problema de esta categoría en el pensamiento filosófico. Indiquemos sólo que grandes pensadores dialécticos como Hegel no han hecho concesión alguna a esta costumbre. En sus glosas a la *Lógica* de Hegel, Lenin observa con razón: «Cuando se lee lo que Hegel ha escrito sobre la causalidad, sorprende a primera vista que se haya detenido relativamente tan poco ante este tema, favorito de los kantianos. ¿Por qué? Pues porque para él la causalidad no es más que *una* de las determinaciones de la

conexión universal, que ya antes él mismo había concebido mucho más profunda y omnilateralmente en su exposición *completa*, subrayando *siempre* y desde el principio en esa conexión las recíprocas transiciones, etc., etc.».[1] Luego, la filosofía burguesa posterior a Hegel, empezando por Schopenhauer, ha vuelto a entronizar la causalidad en su dominio categorial exclusivo. Como consecuencia de ello se fijó una fetichización polarizada. Uno de los polos consiste en una concepción puramente causal, mecánica, fatalista, de la necesidad; el otro es una subespecie del irracionalismo en la cual se niega o pone en duda esa clase de necesidad. En los dos casos se desfigura fetichísticamente la imagen de la realidad. En el primero, porque se destruyen incluso los límites entre lo necesario y lo casual, puesto que, visto abstractamente, todo azar está causalmente condicionado. En el segundo caso, se pone en entredicho, con la duda sobre la determinación causal o con su negación, toda conexión racional entre las cosas: las puertas del pensamiento quedan abiertas al irracionalismo. Esta antinómica fetichística ha aparecido, naturalmente, en el curso de la historia con las formas más diversas, pero no ha podido nunca superar esa polaridad.

También en esta cuestión la evolución del arte ha mostrado claramente la tendencia, espontáneamente dialéctica y desfetichizadora, del reflejo estético. Como la causalidad tiene su papel más grande y más visible en la literatura, parece conveniente centrar nuestro análisis en ella y hablar de las demás artes cuando se trate de las categorías que les son específicas. Si hay que hablar de una tendencia desfetichizadora propia de la literatura en este contexto, hay que empezar por declarar algo obvio: que la literatura no puede en modo alguno proponerse como finalidad una negación, un intento de eliminar la causalidad, pues eso sería caer en uno de los polos de la antinómica fetichística; la literatura aspira meramente a situar esa categoría en el lugar que le corresponde dentro de la totalidad del mundo estéticamente reflejado. Hegel ha recorrido filosóficamente ese camino. Después de haber criticado la «nulidad y falta de contenido» de todas las corrientes filosóficas que organizan un escolástico juego fantasmagórico con la posibilidad y la realidad, dice, resumiendo su pensamiento, que lo que importa es «la totalidad de los momentos de la realidad, que en su

1. LENIN, *Philosophische Hefte* [Cuadernos filosóficos], *cit.*, págs. 82 s.

despliegue se manifiesta como necesidad».[1] Este juicio sobre la situación —la totalidad de los momentos— puede servirnos también a nosotros de punto de partida, aunque, como varias veces hemos dicho, la estructura de la totalidad y de los problemas concretos que se desprenden de ella no podrán tratarse detalladamente sino en la segunda parte de esta obra, al analizar la estructura de la obra de arte. De todos modos, la íntima convergencia de las diversas categorías tiende tan intensamente a la totalidad que, aun sin proceder a una investigación detallada, podremos aclarar nuestros presentes problemas con el concepto de la totalidad de momentos; sobre todo porque ya hemos incluido varias veces en nuestras consideraciones la cuestión de la infinidad intensiva de los momentos.

Si atendemos pues a los concretos problemas de la literatura, debemos partir del hecho universalmente conocido —y sólo excepcionalmente no reconocido— de que la literatura es un reflejo de las acciones, los lances de los hombres en sociedad, y de los pensamientos y sentimientos que acompañan a esos hechos y son producidos por ellos. No puede pues caber duda de que las vinculaciones entre las acciones, las situaciones, los sentimientos, etc., son inmediata y objetivamente de carácter causal. La cuestión es: una tal vinculación causal sin hiatos entre esos elementos de una obra literaria, ¿es suficiente para el logro de ésta como reflejo fiel y evocador de la realidad? Esta cuestión ocupa desde hace mucho tiempo a la estética, sobre todo a la dramaturgia, aunque, la mayoría de las veces, sin plantear directamente la cuestión filosófica del modo de validez de la causalidad en literatura. Indirectamente sí que percibe con frecuencia este problema: en los análisis de Corneille por Lessing, por ejemplo, o en los de Voltaire, o en la queja de Schiller por el elemento prosaico de la motivación, rígidamente histórica, del tema del *Wallenstein*, o en otras numerosas consideraciones sobre el papel del azar Schelling ha sido, que yo sepa, el primero en plantear filosóficamente este problema para la motivación del drama, aunque en su desarrollo no se expresa claramente más que el lado negativo de la cuestión, la crítica de lo que él llama causalidad empírica. Escribe Schelling: «Como toda necesidad empírica no es necesidad más que empíricamente, mientras que considerada en sí es casualidad, la tragedia auténtica no

1. HEGEL, *Enzyklopädie*, § 143, Zusatz.

puede basarse en necesidad empírica. Todo lo empíricamente necesario lo es porque hay otra cosa que lo posibilita, pero esta otra cosa no es tampoco necesaria en sí, sino por otra. La necesidad empírica no superaría la casualidad. La necesidad que aparece en la tragedia no puede ser más que de naturaleza absoluta, y tal que resulte ser empíricamente más inconcebible que concebible. E incluso la necesidad empírica que, por no descuidar el aspecto del entendimiento, hay que introducir en la sucesión de los hechos, no debe ser concebible empíricamente, sino sólo de modo absoluto. La necesidad empírica tiene que aparecer como instrumento de la superior y absoluta; tiene simplemente que servir, producir para la apariencia lo que ya ha ocurrido en ésta».[1] El punto débil de la argumentación de Schelling salta a la vista: se trata de una apelación a una «causalidad absoluta», un desplazamiento del problema a la trascendencia, y, por tanto, una mera duplicación del problema mal planteado, en vez de una real respuesta concreta. La insuficiencia aumenta por el hecho de que la aparente solución trascendente de Schelling tiene sus visos de irracionalismo, puesto que es para él «más inconcebible que concebible». El compromiso de Schelling, su necesidad aparentemente absoluta, que es en el fondo necesidad empírica puesta como absoluta, evita la verdadera cuestión, el problema de la racionalidad (necesidad) estética de las obras literarias.

A pesar de eso, formula adecuadamente la identidad de necesidad empírica y casualidad. Engels ha ilustrado con drástico humorismo esa identidad en la realidad objetiva. Muestra cómo ese tipo de determinismo pasó del materialismo francés a las ciencias naturales (y luego recuerda que concepciones religiosas como la de San Agustín o la de Calvino tienen la misma consecuencia): «Según esta concepción, en la naturaleza domina exclusivamente la simple y directa necesidad. El que esta vaina de guisantes contenga cinco guisantes, y no cuatro ni seis..., el que la noche pasada me picara una pulga a las cuatro de la mañana, y no a las tres ni a las cinco, y precisamente en el hombro derecho, no en la pantorrilla izquierda, todos ésos son hechos producidos por un encadenamiento inamovible de causa y efecto, por una inconmovible necesidad, de tal modo que ya la bola gaseosa de la que surgió el sistema solar estaba dispuesta en forma que esos acontecimientos tuvieran

1. SCHELLING, *Werke* [Obras], *cit.*, I, V, pág. 700.

que ocurrir así y no de otra manera».[1] Es claro que de este modo se destruiría totalmente la relación entre la casualidad y la necesidad, objetivamente y, ante todo, para la estética. Pues, como ya hemos mostrado, hay una jerarquía entre todos los hechos literariamente reflejados. Hemos hablado de esa jerarquía a propósito de las categorías sustancia-accidente y esencia-apariencia, pero no hace falta ningún análisis detallado para ver que éstas, por constrictivos motivos de la composición, convergen hacia el par contrapuesto necesidad-casualidad, o sea, que su jerarquía tiene que poseer también como contenido ese par. Esta exigencia jerárquica no es en modo alguno de carácter formal; en ella, por el contrario, se manifiesta lo más esencial del contenido poético, a saber, el esfuerzo por refigurar fielmente la vida en la unión de su complicación y su legalidad. Pero la fidelidad consiste sólo en la relación de la totalidad de la obra a la totalidad de la vida, y ésta, a consecuencia del pluralismo, ya varias veces subrayado, de las artes, tiene que contemplarse siempre en el marco de las necesidades de un determinado género; recordemos la afirmación de Schiller que enlazaba inseparablemente la determinación del objeto representado con el género en el que se presenta. Subyace a la diferenciación formal del género una diferencia del contenido poético, de la concepción del mundo expresa en él. Sin poder entrar aún aquí en el tratamiento de la diferenciación de los géneros en general, pues no tenemos aún suficientemente maduro ese tema, tenemos sin embargo que indicar brevemente que la lírica, la dramática y la épica significan, ya por sus formas, cosas sumamente diversas desde el punto de vista de la visión del mundo, y ello en una tal generalización que no es absurdo hablar de la concepción del mundo del drama, de la novela, etc. (Con lo cual no se pretende debilitar las diferencias enormes y primarias entre las épocas, las finalidades, las personalidades y las obras.) Mas al hablar de concepciones del mundo de los diversos géneros a ese nivel tan generalizado nos encontramos en el centro de nuestra presente problemática. Pues esas diferencias se muestran del modo más claro por la manera como en cada una de ellas se capta concretamente la relación entre la necesidad y la casualidad. En última instancia, no puede producirse la imagen de la vida en su totalidad sin que se haga evidente su necesidad. Y tampoco puede realizarse si no pone de

1. ENGELS, *Dialektik der Natur* [Dialéctica de la naturaleza], *cit.*, págs. 675 s.

manifiesto las casualidades en cuyo caos aparente —inmediato y meramente inmediato— se impone concretamente la necesidad concreta. Y como los diversos géneros literarios dan aspectos distintos, y estables durante mucho tiempo, de esa constelación general, esta dialéctica de la necesidad y la casualidad aparece en cada uno de ellos en forma diversa. Pero de un modo u otro se manifiesta en todos. Por eso tiene que haber para la literatura un método que permita eliminar la equiparación fetichística de lo necesario y lo casual y hacer que cobre forma —al nivel de consciencia que sea— su intrincación y su separación dialécticas.

Hace pues falta un criterio estético que presente la necesidad en una cadena causal sin lagunas, y la casualidad en otra no menos completa. Aún más: la mera división en necesario y casual no es ni mucho menos suficiente para dar un criterio correcto; el criterio tiene que ser capaz de precisar las infinitas gradaciones y transiciones que obran en esa relación en la realidad y que aún tienen que manifestarse, como es natural, más tajantemente en el arte. Desde el punto de vista formal, es obviamente la totalidad de cada obra de arte (y la de su arte) la que da el criterio, pues toda obra reproduce una conexión vital concreta, un concreto proceso vital y su peculiaridad, y es el contenido el que decide lo que ha de valer como necesario y lo que ha de entenderse como casual. Pero esa decisión —en una formulación tan general— podría fácilmente convertirse, a falta de inmediata concreción, en un absurdo o una vaciedad formalista. Pues no depende de la voluntad subjetiva del poeta lo que decida considerar necesario o casual. Como su obra es el reflejo de la realidad según un aspecto ofrecido por el proceso vital, el artista está atado —bajo pena de fracaso en la dación de forma— a las grandes líneas del desarrollo objetivo; el que éstas le ofrezcan un amplio campo de libertad para la elección y la interpretación no anula en modo alguno esa vinculación. Por otra parte, dentro de ese ámbito de libre juego, la totalidad de la obra concreta tiene que seguir concretándose categorialmente y desde el punto de vista del contenido, para poder ser adecuadamente eficaz como criterio. Esto ocurre según la línea de la sustancialidad que ya hemos indicado. En la totalidad concreta de cada obra se produce una sustancia unitaria, que penetra todos sus polos y dentro de cuya homogeneidad cobran su sustancia específica todos los personajes, todos los objetos, todas las relaciones, etc. Este complejo de sustancias, que participan del todo fundamental, da

el criterio caracterizador de las cadenas causales siempre presentes.

Esto aclara en seguida algo muy importante: las conexiones causales que son adecuadas para presentar con mayor claridad la sustancia de una figura o para promover su despliegue interno, su marcha a la propia consumación, pierden con eso el carácter de la mera y nuda casaulidad. Esto es: ellas siguen siendo en sí lo que son, pero, a consecuencia de esa función suya en la dinámica de la totalidad, no se encuentran ya en una contradicción antagonística con la necesidad que se manifiesta en la composición del todo. La tarea del poeta no consiste pues en debilitar o suprimir mediante una motivación cuidadosa el carácter casual de tales conexiones causales; el papel que desempeñan desde este punto de vista en una etapa de la composición basta para la superación descrita, y todo lo que se añada a ese mero hecho, en toda su casualidad, será más carga que ayuda. Por eso es una característica esencial de los grandes poetas, profundos y ricos de contenido vital, el manejar con soberana despreocupación tales casualidades. Piénsese en *La guerra y la paz* de Tolstoi. Cuando Andrei Bolkonski, gravemente herido, llega a la mesa de operaciones, ve en la misma habitación a Anatol Kuraguin, su rival, el destructor de la felicidad de su vida, al que están amputando una pierna. Ese encuentro temporal y local es, visto en sí mismo, una crasa casualidad. Pero se supera su abstracción porque la visión de Kuraguin desencadena el comienzo de aquella última crisis de purificación de Bolkonski que constituye el verdadero contenido poético de la parte siguiente. Al reducirse la presencia de Kuraguin a esa condición de circunstancia desencadenadora, se supera poéticamente la contraposición entre necesidad y casualidad. Pero a Tolstoi no le asusta acumular más casualidades en el último camino evolutivo, poéticamente necesario, de Andrei Bolkonski: cuando le trasportan hacia el interior, llevan —casualmente— a Bolkonski a casa de los Rostov, y precisamente —por casualidad— en el momento en que éstos se preparan para partir. También esto es poéticamente necesario para la culminación, para la clarificación definitiva de las relaciones de Andrei Bolkonski y Natacha Rostova. Al conducir Tolstoi por este camino al lector hasta la aclaración definitiva de la relación entre dos personajes decisivos, al hacer de la catarsis producida un momento importante de la perspectiva última de la obra entera, esas casualidades (y otras movilizadas con la misma

soberana despreocupación) no se encuentran poéticamente en ninguna relación antagónica con la necesidad histórico-humana que irradia la totalidad de la obra. Al contrario: esas casualidades precisamente quitan a esa necesidad todo elemento frío y construido, le dan el calor de la proximidad a la vida, de una refiguración del entero proceso vital, con su confusión en los detalles, con su necesidad y sentido como todo, pero sólo como todo.

Teníamos que analizar con algún detalle ese ejemplo para hacer visible lo siguiente: la sustancialidad de la obra entera, y, en ella, la estructura de las sustancias singulares, son las que, como principio de selección, como criterio en la pugna entre la necesidad y la casualidad, pronuncian las decisiones. Pero para aclarar más esta situación hay que captar más concretamente la relación entre la sustancialidad (en el todo y en las partes) y la causalidad, incluyendo sus formas supremas, la legalidad. Hay en lo estético una importante tendencia a la desfetichización, que consiste en que ninguna legalidad se representa en su objetividad pura y en sí; «la ley, por la que tú apareces», dice Goethe: y expresa la duplicidad del reflejo estético, que siempre se manifiesta en aspectos nuevos. Por una parte, el contenido, la forma, el modo de validez, etc., de la ley objetiva se preservan sin resto, porque en lo estético se refleja con pretensión de fidelidad la misma realidad que en las demás esferas de la existencia humana. Por otra parte, toda ley queda referida al hombre, a la situación humana, a los objetos que median las relaciones humanas; esto es: la ley reproducida con corrección aproximada no aparece en su íntegro entorno objetivo, en todas sus ramificaciones objetivas, etc. —cosa a la cual apunta el interés del reflejo científico—, sino que se incorpora como fuerza activa al mundo de los destinos humanos, y no se expresa, por tanto, de ella más que aquello que es decisivo para su dialéctica inmanente y para el modo como se constituye ese papel decisivo.

Como siempre que observamos tales discrepancias entre el reflejo estético y el científico, no es un menos lo que se manifiesta aquí, sino siempre una importante verdad de la vida. Por eso el reflejo estético, con su dialéctica espontánea, es no pocas veces capaz de expresar importantes situaciones dialécticas que la reflexión filosófica sobre la metodología de las ciencias no lleva a consciencia sino más tarde. Así ocurre también en el caso de la legalidad. El paulatino descubrimiento de esta categoría y, particularmente, el de las concretas leyes, fue una serie de aconteci-

mientos tan decisiva en la evolución de la humanidad que muchas veces, y hasta durante períodos largos, se absolutizó (y se fetichizó con ello a menudo) el concepto de la ley; ya es para nosotros obvio que las corrientes opuestas, metafísicas e irracionalistas, no consiguen más que intensificar esa fetichización, aunque con el signo invertido. También en esto tiene Hegel el mérito de haber roto filosófica, dialécticamente, con la fetichización del concepto de ley. Para su concepción «el reino de las leyes... [es] la *serena* imagen del mundo existente o apariencial». Frente a ese «tranquilo contenido» subraya Hegel la importancia que posee el mundo apariencial contrapuesto a la «simple identidad» de la ley. Ese mundo tiene el mismo contenido que la ley, «pero representándose en cambio intranquilo y como reflexión en otro. Ese mundo es la ley como la existencia negativa cambiando como tal, el *movimiento* de la transición a lo contrapuesto, del superarse y del volver a la unidad. Este aspecto de la forma intranquila, o negatividad, no está contenida en la ley; por eso, frente a la ley, la apariencia es la totalidad, porque ella contiene la ley, y aún más, a saber, el momento de la forma que se mueve a sí misma».[1]

Sólo sobre esa base puede el materialismo dialéctico concebir en sus correctas proporciones, desfetichizada, la legalidad en el contexto del mundo en sí y de su reflejo científico. Esto no significa en modo alguno una subestimación de la importancia real y cognoscitiva de las leyes, incluso en casos en los cuales su realización «pura» no puede darse ni práctica ni teoréticamente. En una carta a Conrad Schmidt se pone Engels a hablar del feudalismo. Indica que éste jamás se ha realizado, en ningún lugar, en forma pura a lo largo de toda la historia, como no fuera en el «efímero reino de Jerusalén». Pero añade: «¿Es entonces ese orden una ficción, por el hecho de que no consiguió una existencia clásica perfecta más que en Palestina y por corto tiempo, y aun entonces, sobre todo, en el papel?».[2] Lenin estudia esa misma situación desde el punto de vista de la validez de esa «pureza»; en un artículo polémico sobre la guerra escribe «No hay fenómenos "puros" *ni* en la naturaleza *ni* en la historia, ni puede haberlos: esto es precisamente lo que enseña la dialéctica de Marx; y nos muestra además que el

1. HEGEL, *Logik* [Lógica] *Werke* [Obras], *cit.*, IV, págs. 145 s.
2. ENGELS, Carta a C. Schmidt, 12-III-1895, in *Ausgewählte Briefe* [Cartas escogidas], Moscú-Leningrado, 1934, pág. 422.

mismo concepto de pureza es una cierta limitación y unilateralidad del conocimiento humano, que no capta consecuentemente el objeto en toda su complejidad».[1]

Esta comprensión de la relación dialéctica real entre la ley y la apariencia, comprensión laboriosamente conseguida, junto con su consciencia metodológica en la filosofía, por el reflejo científico de la realidad a través de un esfuerzo milenario, es desde el primer momento cosa obvia para la dialéctica espontánea del gran arte. Si se analizara la obra de Homero o de los grandes trágicos respecto de la reproducción de esas relaciones, se hallaría siempre esa relación dialéctica, sin fundamentación teorética, como es natural, y seguro que sin consciencia teorética de la propia práctica. Pero el principio según el cual «no lo saben, pero lo hacen» no debe permitirnos caer en la tentación de quedarnos ante ese hecho como ante un «je ne sais quoi» inaccesible a la razón. Más bien tenemos que esforzarnos por llevar a concepto lo que el reflejo estético realiza en las obras de arte. Por eso tenemos que añadir una observación más a las afirmaciones dialécticas aducidas hasta ahora. A continuación de los pasos ya citados, Hegel dice que la ley es la «esencialidad *positiva* de la apariencia», y califica esa determinación añadiendo que es «sólo» eso. De lo que se sigue para él: «La ley es por tanto, sin duda, la forma esencial, pero no la forma real, reflejada como contenido en sus aspectos».[2] Todo esto nos suministra la posibilidad de considerar dos aspectos. Por una parte, se confirma una vez más lo que ya hemos expuesto apoyándonos en Hegel y Lenin, a saber, que la determinación causal de las cosas, las relaciones y los acontecimientos no es más que una parte de las verdaderas determinaciones de la realidad, o sea, que esa determinación no puede cobrar su sentido verdadero, su significación sin falsear, más que en la conexión total de los contenidos y de las formas. Por otra parte, la afirmación hegeliana de que la ley es lo esencial de la apariencia, o, como dice en otro paso, la apariencia esencial, tiene que aproximarse más a nuestras anteriores consideraciones. Hemos hablado antes de la convergencia de la sustancia y la esencia en el reflejo estético. Ahora vemos que la subordinación de las diversas cadenas causales bajo la sustancialidad —ya la de la obra entera, ya la de una de sus partes— no

1. LENIN, *Werke* [Obras], *ed. cit.*, XVIII, pág. 345.
2. HEGEL, *Logik* [Lógica] *Werke* [Obras], *cit.*, IV, pág. 147.

sólo está en contradicción con la relación de legalidad, sino que confirma uno de los momentos decisivos de ésta. Pues la ley, como apariencia esencial (estéticamente: «la ley, por la que tú apareces»), converge, por su más íntima esencia objetiva, con las categorías de sustancialidad y esencialidad, del mismo modo que tiene una relación contradictoria, y, precisamente por eso, inseparable, con los fenómenos, y los posee como propio contenido interno.

Así la causalidad recibe en la estampa cósmica artísticamente formada por el reflejo estético el lugar que objetivamente le corresponde en el contexto de la realidad. El importante papel que desempeña en este orden de cosas la sustancialidad aleja todo enrigidecimiento, toda absolutización fetichística. Hemos indicado ya que la convergencia de la sustancia con la esencia (y, por tanto, con la ley) es adecuada para disolver posibles tendencias a la rigidez, por el procedimiento de relativizar los datos, aunque la sustancialidad que entra en la refiguración estética conserva como tal su carácter perenne dentro de la totalidad concreta de cada caso. La movilidad resultante es doble: por una parte, la sustancia no se revela, por necesidad, sino paulatinamente, en el curso del proceso que constituye el contenido de la obra artística literaria de cada caso. Y la revelación puede ser muy retorcida. Mientras que en muchos casos se trata simplemente de que los perfiles abstractos-cualitativos evocados tonalmente por la entonación se llenan paso a paso de contenido real, se hacen cada vez más ricos en determinaciones intrínsecas en otros muchos casos no menos numerosos puede ocurrir que la revelación o el desvelamiento lo sea al pie de la letra, esto es, que la sustancialidad expuesta como primera impresión resulte no verdadera, y se ponga en su lugar la verdadera. Esta oscilación, este flotar impreciso puede constituir un preciso punto medio, una transición hacia la confirmación de la sustancialidad del principio (recuérdese la escena del miedo a la muerte en el *Príncipe de Homburg* *). Con eso queda dada la transición al segundo tipo, el caracterizado por la dirección del movimiento, por la desplegabilidad de la sustancia —por un desarrollo, ciertamente, que contiene al mismo tiempo en sí la preservación y el desarrollo superior de determinadas cualidades fundamentales de la sustancia, y se basa incluso en su consolidación y firmeza. Todas las posiciones causales que promueven o inhiben

* De Kleist.

tales revelaciones o trasformaciones reciben su necesidad o su casualidad por el modo de su vinculación con esta cuestión capital; y la cuestión de hasta qué punto son visibles en ellas mismas, para una consideración inmanente, una rigurosa cerrazón o la apariencia de una arbitrariedad laxa y casual es completamente secundaria por lo que hace a ésa su estructura.

Gracias a situarse la causalidad —en el mundo de la poesía— en el lugar que le corresponde, se hacen superables las tendencias a la fetichización que pueden determinar su dominio único absoluto en la vida y en la ciencia. La necesidad más profunda que la de las meras cadenas causales —postulada por Schelling y por otros— puede así hacerse comprensible sin escapatoria alguna a lo trascendente o la mística. Al contrario: precisamente por la ordenación categorial de los contenidos vitales que aplica la poesía espontáneamente, sin más consciencia que la estética, se produce una necesidad que no excluye el azar, sino que lo incorpora a su reino, que por eso queda libre de la seca inhumanidad del fatalismo —de cualquier tipo o concepción—, que une el calor de la proximidad a la vida con la presencia de grandes conexiones y perspectivas, que no se impone mecánicamente, sino astutamente (como solía decir Lenin), y que, por tanto, refigura enriqueciéndola la imagen del mundo. Precisamente por eso, la naturaleza desfetichizadora de la auténtica poesía puede superar espontáneamente, sin polémica, al mismo tiempo que el dominio mecánico absoluto de la causalidad, también su contrapolo, el irracionalismo. Todos esos problemas de la unidad y la rica variabilidad del contenido se expresan de tal modo desde el punto de vista de la unidad estilística que la cualidad de las conexiones orientadoras posee un ritmo analítico, aunque cargado de mucha oscilación pendular; la estrechez o la laxa vinculación de las cadenas causales de cada caso se convierten así en un mero elemento de esa unidad. A lo que hay que observar que esa unidad estilística no es más que la reunión o concentración formal de la función orientadora de la obra, la cual sería completamente ineficaz si en su peculiaridad específica, en sus específicas cualidades, no estuviera contenida la esencia del contenido artístico, su culminación y coronación, su mutación en perfección formal.

Esa conexión da finalmente la posibilidad de generalizar algo más lo hasta ahora dicho para la literatura. Es claro que en la pintura o la escultura la causalidad desempeña inmediatamente un

papel mucho menor que en la literatura, ya por el hecho de que, a consecuencia de la estructura cualitativa del medio homogéneo visual, las cadenas causales desaparecen casi totalmente de la inmediatez, o sea, porque sólo los movimientos visualmente fijados tienen que mostrar una determinación causal. Y para ésta vale naturalmente lo que hemos dicho, respecto de la literatura, sobre la relación jarárquica entre la sustancialidad específica y las singulares vinculaciones causales: la necesidad o la casualidad de un movimiento dependen de la medida en que ese movimiento fundamente o destruya la sustancialidad, la esencia de toda la figura, o se comporte neutralmente respecto de ella. Precisamente el ejemplo de los artistas más grandes, como Miguel Ángel, muestra que movimientos que desde el punto de vista de la vida cotidiana deberían considerarse «exagerados» (o sea, casuales), cobran, gracias a esa fuente, una profunda necesidad que se impone avasalladoramente, mientras que los movimientos «cuidadosamente justificados» del arte académico no consiguen levantarse nunca por encima del nivel de lo casual. También en el otro polo, entre los excéntricos, reina tal azar, a falta de auténtica sustancialidad de la formación entera; pero esto confirma simplemente nuestras afirmaciones. Aún más clara es la situación de la música, en la cual la vinculación de los sonidos no es nunca simple o empíricamente causal, sino que está determinada inmediatamente por leyes exactamente formulables. A pesar de ello —o precisamente por ello— la mera fundamentación por esas leyes o reglas, por exacta que sea, no puede jamás dar nacimiento a una necesidad musical. Sólo gracias a que su consumación se pone al servicio de la sustancialidad de la obra concreta de cada caso, se supera artísticamente la casualidad siempre propia de una sucesión de sonidos, por bien regulada que esté desde el punto de vista musical inmanente. Y, por otra parte, la historia de la música muestra innumerables ejemplos de que las composiciones sonoras que contradicen estrictamente a determinadas reglas y que, por tanto, hay que entender como casuales, puestas como momentos de la sustancialidad de una obra de concepción completamente nueva, no sólo se yerguen, como portadores de esa concepción, a la categoría de necesidades, sino que incluso pueden llegar a formar el fundamento de nuevas leyes.

Más complicada, pero aún más instructiva, es la situación en la composición pictórica (y el relieve y el grupo escultórico pertene-

cen estéticamente a este discurso). No entendemos hablar aquí de las cuestiones llamadas iconográficas, que hemos discutido en el contexto del problema de la objetividad indeterminada, pues de la situación allí presente se sigue ya la subordinación de las conexiones meramente causales a la sustancialidad de la obra entera. Pero las determinaciones de esa forma de objetividad mutan, en toda obra de arte auténtica, en elementos formales y compositivos, y éstos abren a su vez nuevos aspectos del problema que ahora hay que tratar. Toda composición evocadora-visual pone un sistema de movimientos imbricados. Esta transición recíproca entre los movimientos representados es empero sumamente complicada e introduce muchas complicaciones en la causalidad válida para la obra. La situación es relativamente sencilla cuando los movimientos de las diversas figuras contienen reacciones recíprocas, de contenido psicológico, de sus portadores, como en el fresco de Giotto *La resurrección de Drusilla* (Santa Croce, Florencia). En obras así, los movimientos recíprocamente referidos de las diversas figuras podrían entenderse como consecuencias causales del drama visualmente refigurado en el tema. Pero esa interpretación sería estrecha —como en el caso, recién tratado, del cumplimiento de las leyes musicales— y pasaría así por alto el problema. Pues de entre todo el gran número de movimientos posibles dramático-causalmente, y hasta estrictamente motivados a ese nivel, los auténticos artistas escogen los que constituyen entre sí un sistema doble: a saber, por una parte, un sistema de conexiones bidimensionales decorativas de la superficie del cuadro, y, por otra parte, un sistema de conexiones lineales, colorísticas, de valor, etc., dentro de la conformación espacial propia de la concreta pintura considerada; en las auténticas obras de arte, esos dos sistemas coinciden o convergen, por lo menos, tan intensamente, que parecen formar una tensa unidad, una unidad de la sustancia del cuadro. Todo movimiento de una figura pintada cobra sentido estético cuando se cumplen todas las condiciones así puestas, las cuales rebasan con mucho la corrección meramente causal. El drama —en ese amplio sentido pictórico— abarca, naturalmente, todos los objetos que se presentan en el cuadro; así, en el citado fresco de Giotto, la arquitectura que forma el fondo repite y refuerza el ritmo del movimiento de la escena propiamente dramática que tiene lugar en primer término.

Hemos tomado intencionadamente como ejemplo una composición de lo más sencillo. Con los cartones de Leonardo y de

Miguel Ángel entran en las figuras de la pintura sistemas de movimiento que, aunque dirigidos por los mismos principio estéticos, representan frente a Giotto algo cualitativamente nuevo por lo que hace a la complicación de los sistemas de conexión del cuadro. Bastaría analizar una composición de Rubens desde el punto de vista en cuestión para ver claramente este rebasamiento estético de las fundamentaciones causales particulares de los movimientos. La corrección de ciertos movimientos se fundamenta aquí pictóricamente por conexiones compositivas con otros movimientos que, desde el punto de vista inmediato del contenido, no tienen nada que ver con ellos. Luego el colorismo del Renacimiento tardío y del barroco aporta nuevos momentos. La objetividad de una cosa o de una figura en primer término puede fundamentarse, por ejemplo, por una determinada armonía cromática con el fondo (o con una mancha de éste), etc., etc. Nos llevaría demasiado lejos el estudiar ahora, volviendo a la literatura, el efectivo papel que tienen en ella esos paralelismos, contrastes, correspondencias, etc. Como es natural, la importancia compositiva de esos elementos no puede ser nunca en la literatura tan decisiva como en la pintura, a causa de la diferencia entre el espacio real de un arte y el cuasiespacio del otro. Pero ese modo de composición puede observarse con claridad precisamente en los más grandes escritores, aunque dentro de las fronteras trazadas por la peculiaridad de los géneros. Piénsese en el modo como Shakespeare destaca mediante paralelismos o contrastes lo específico del carácter de Hamlet o del de Lear, llegando incluso a veces a profundizar la caracterización del personaje mediante esos procedimientos. En grandes narradores como Tolstoi o Keller pueden obviamente identificarse, con variaciones de género y personales, métodos y medios artísticos análogos. Lo filosóficamente decisivo de esa práctica estética es, también en este caso, que la fundamentación estética rebasa la mera causalidad y recibe su fuerza del contenido total de la composición, de la sustancialidad del todo y las partes.

Para volver al arte plástico de nuevo: aparentemente, el conocimiento que acabamos de conseguir está en contradicción con los otros métodos más llamativos de esas artes para hacer evidente la existencia de sus objetos. Tampoco aquí hay que negar que la simple posición de un objeto pictórico o escultórico, prescindiendo ya del estudiado movimiento, tiene que contener innume-

rables momentos de conexiones causales. Pero esa mera posición contiene ya otra cosa, algo que rebasa la fundamentación meramente causal. Tomemos un objeto calquiera pictóricamente conformado, un árbol, por ejemplo. Sus raíces en la tierra, la naturaleza del tronco, su relación con las ramas, etc., están sin duda determinados causalmente. Sin repetir las ya indicadas limitaciones de estas relaciones causales, hay que subrayar una vez más: un árbol realmente pictórico es otra cosa y más que la suma y el sistema de tales conexiones. Es, existe e impone al receptor la vivencia específica de la peculiaridad de una existencia que, con su existencia como tal, hace evidente y vivenciable su ser-así, y con ese ser-así su existencia. Este poder de la efectividad es una verdad de la vida, un importante vehículo del progreso externo, del desarrollo interno de la humanidad. En la vida y en la ciencia, la conmoción producida por la percepción de esa efectividad o facticidad constituye en muchos casos el arranque del descubrimiento de nuevas verdades, o de la revisión, ampliación o limitación de lo antiguo. Ese progreso, naturalmente, tiene como presupuesto el análisis del fenómeno que se impone a la consciencia como existente; las condiciones, las conexiones, etcétera (incluidas, naturalmente, las causales) tienen que investigarse y ponerse en armonía con el sistema de los conocimientos.

En cambio, en el reflejo estético de la realidad esa unidad de la existencia, ese ser-así de los fenómenos, no se descompone, no es objeto de análisis. Esto, empero, no significa en modo alguno que el arte haya de detenerse ante la nuda inmediatez de un factum brutum. La nueva y restablecida inmediatez del arte consiste precisamente en que se haga vivenciable la infinitud intensiva de los objetos, la totalidad de las determinaciones esenciales, en la forma de la inmediatez hecha interior, producida por la orientación de la evocación con el medio de la conformación artística. Con ello el ser, la simple existencia, cobra una importancia que en la vida misma no puede conseguir sino en extremos casos límite. Pero tampoco en esto hay nada irracional, como en ninguno de los demás «milagros» del arte; dicho filosóficamente, eso significa lo siguiente: la dialéctica ha permitido a Hegel concebir esas diferenciadas alturas del ser en su verdadera conexión, como identidad de la identidad y la no-identidad, cuando hasta entonces los diversos niveles del ser se habían separado metafísicamente y hasta se habían puesto al final en contraposición metafísica. Así

ha expuesto Hegel el ascenso desde el Ser —abstracto en sí—, por el Estar, la Existencia, la Realidad, hasta la Realidad concreta, llena de contenido, saturada de determinación, como tema de la lógica dialéctica, de tal modo que cada una de esas categorías surgidas de múltiples mediaciones aparece también en la forma de la inmediatez. El auténtico reflejo científico de la realidad reproduce siempre —aunque no siempre con consciencia filosófica— esa serie categorial. El reflejo estético en las artes plásticas, a consecuencia de la producción de una nueva y superior inmediatez, resume puramente en la imagen visible del objeto ese proceso que, para el pensamiento, es necsariamente analizado, descompuesto, de tal modo que el ser que aparece en ese objeto no es ya un ser abstracto, ni tampoco meramente un inmediato ser-así (que por eso sería también abstracto) de una singularidad, sino el Aparecer estético inmediato de la conexión de sus determinaciones, esto es, de su realidad. Las relaciones que enlazan un tal objeto con su mundo circundante no le son pues ya externas —como en el ser abstracto o en el inmediato ser-así—, sino que su objetividad las absorbe y se las asimila. Así ocurre que en el arte plástico esas realidades perfectas en sí no pueden existir en cerrazón incomunicada; por eso una auténtica composición presupone precisamente esa realidad, ese inmediato descansar-en-sí-mismo de los objetos singulares que la constituyen; y por eso es esa composición, también con palabras de Hegel, un círculo cuya circunferencia consta de círculos.[1]

Hemos expuesto ese fenómeno en las artes plásticas porque en ellas se manifiesta en la forma más pura. Pero es claro que tampoco en la literatura es posible una composición artística sin relaciones categoriales idénticas o análogas al menos. Sólo que la realidad del todo y de sus partes, tal como la acabamos de describir, no puede poseer, en el desarrollo temporal y, por tanto, en un despliegue necesariamente sucesivo, una tal concentración de la fuerza instantánea de la sustancialidad. Pero si volvemos a considerar desde este punto de vista, renovadamente, el concepto de entonación, ya contemplado en diversos contextos y aplicado —con alguna modificación— a la literatura misma, apreciaremos en él claros elementos de lo que acabamos de decir analítica-

1. HEGEL, *Geschichte der Philosophie* [Historia de la filosofía], *Werke* [Obras], XIII, pág. 40.

mente sobre su realidad en las artes plásticas. En la entonación, tal como la hemos concebido literariamente, se contiene sin duda esa repentina posición sensible e inmediata, esa evocación para la recepción de un cualitativo ser-así. La fuerza con la cual la sustancialidad específica se impone en una exposición poética —recordemos de nuevo las escenas iniciales del *Hamlet*— sin fundamentación alguna o, por lo menos, con una fundamentación de peso inesencial, tiene un profundo parecido estético con los fenómenos pictóricos que acabamos de describir. También en la literatura aparecen, en la forma de la inmediatez, una figura, una situación, etcétera, en su ser-así, y el efecto de la entonación se basa de modo directo en su penetración sustancial, en la evocación de un ser cualitativamente determinado en su peculiaridad. Pero ese tipo de efecto no se agota en modo alguno con la entonación. Recordaremos aquí anteriores exposiciones, hechas en otros contextos, en los cuales llamamos la atención sobre el choque que produce la nominación adecuada, peculiar y acertada, de un objeto, una situación, etc. Lo que a menudo se ha llamado la «magia» de la lírica se basa en que, aunque, naturalmente, esa «magia» no tiene nada que ver con la real, consiste en un tal efecto de la nominación. En la magia real el presunto efecto se basaba en el nombre como tal; en la lírica es siempre una conexión verbal la que evoca un complejo en su simple y evidente sustancialidad. La fuerza del lenguaje, evocadora de objetividad, hace aquí algo que recuerda lo que es en las artes plásticas esa vivencia de realidad que es prueba de sí misma, aunque dentro de las diferencias puestas por la peculiaridad de las diversas artes. La diferencia (y la analogía) se expresan en lo que antes hemos llamado el cuasiespacio de la literatura. Al afirmarse como idéntica —en el despliegue que acarrea el decurso temporal del poema— la sustancialidad evocada por la entonación, etc., al dirigir cada momento de la evolución no sólo hacia adelante, sino también conservando y enriqueciendo lo ya trascurrido, haciendo vivenciable en ello nuevos aspectos, se produce en la totalidad de la obra escrita algo que —pese a todas las diferencias determinadas por la variedad de los medios homogéneos— se aproxima mucho a las artes figurativas en los principios estéticos últimos y más generales de la dación de forma.

Lo específicamente literario es la fundamentación a posteriori, la motivación del comienzo por el final. Tampoco aquí se trata

simplemente de la vivencia invertida de una cadena causal. Esta vivencia está sin duda contenida en el fenómeno, pero no basta para la comprensión de éste. Sería, ante todo, sumamente prosaica como comprensión la mera comprobación intelectual de una conexión de causas. Lo que se produce es más bien un asombro platónico que, a diferencia de lo que ocurre en las artes plásticas, no se pone simultáneamente con la obra, como reacción subjetiva, sino que sólo puede consumarse al final, y que muestra su objeto y la reacción a él de dos maneras. Los muestra como conmoción por la imprevista riqueza, inaccesible incluso al presentimiento y a la fantasía, de un mundo que nace de las vinculaciones entre los hombres, de sus actos, de los acontecimientos que les afectan, y al mismo tiempo, como una unidad indestructible de la sustancia, en la cual estaba ya contenido desde el comienzo y según su esencia el final, pero que, al concluir, se revela como algo de novedad no presentida. La totalidad de la vida histórica puede ofrecer una análoga doble perspectiva en el momento de grandes cambios, al terminarse períodos decisivos. Pero el asombro es en este caso sólo un punto de partida, un arranque del análisis con objeto de promover el conocimiento y la práctica. Esa duplicidad aparece en el reflejo estético como algo que —por su principio— podría ser propio de todo fenómeno vital; pero sólo el reflejo estético de esa misma vida levanta esa duplicidad desde el nivel de una posibilidad abstracta al de la realidad concreta. Aquí se aprecia visiblemente el diferenciado papel que desempeña la categoría de la sustancialidad en el reflejo científico y en el estético. En el primero, esa categoría es de punto de partida de determinadas investigaciones, en el segundo es la unidad del comienzo indicado por la entonación con el final que corona la obra. (En las artes plásticas esos dos momentos constituyen una unidad inmediata, y sólo el análisis posterior puede separar —subjetivamente— esos dos momentos).

10

PROBLEMAS DE LA MÍMESIS. VI
RASGOS GENERALES DE LA RELACION SUJETO-OBJETO EN ESTETICA

I *El hombre como núcleo o como cáscara*

La creación artística es a la vez descubrimiento del núcleo de la vida y crítica de la vida. Es imposible acentuar con suficiente energía esa duplicidad. Pues el fenómeno que describimos es universalmente conocido y aparece constantemente en las consideraciones estéticas. Pero bajo las particulares condiciones ideológicas de diversos períodos, la única verdad auténtica y entera, la afirmación de la totalidad dinámica de todas las determinaciones esenciales, se deforma a menudo en una semiverdad, o sea, en una falsedad completa. Pues igual si se elimina de ese complejo la objetividad, el reflejo aproximadamente correcto de la realidad tal como ésta es en sí, que si se intenta liberar la refiguración estética del mundo de su referencialidad al hombre (a la humanidad), la deformación es siempre inevitable. En varios estudios he intentado mostrar que la caída ideológica de una clase, lo que llamamos el decadentismo, suele manifestarse del modo más cargado en una perturbación de la relación sujeto-objeto, y precisamente como aparición, frecuentemente simultánea, de un falso subjetivismo y un objetivismo no menos falso.[1] En el período anterior a la primera guerra mundial dominó la primera tendencia. Seguramente su expresión más plástica se encuentra en la célebre «Carta de Lord Chando a Bacon de Verulam», de Hugo von Hofmannsthal. El Lord se queja, como es sabido, de que ha perdido toda capacidad de pensar coherentemente, de apercibir es-

1. G. LUKÁCS, *Marx und Engels als Literaturhistoriker* [Marx y Engels como historiadores de la literatura], Berlin 1952, págs. 110 s.

tructuradamente el mundo externo. Como compensación ha recibido el don de extrañas vivencias: «Pues es algo sin nombre, y probablemente innominable, que en esos momentos un algo cualquiera de mi ambiente cotidiano se me anuncia con una plétora ilimitada de vida superior, como un recipiente rebosante. No puedo pretender que me entienda usted sin ningún ejemplo, y tengo que pedirle indulgencia por la necedad de mis ejemplos. Una regadera, una grada abandonada en el campo, un perro al sol, un pobre cementerio, un inválido, una pequeña casa de labor, todo eso puede convertirse en recipiente de mi revelación. Cada uno de esos objetos y otros mil análogos puede convertirse repentinamente en algo cuya producción no está en modo alguno en mi poder, tomar un sello sublime y conmovedor para cuya expresión me faltan las palabras».[1] Es claro que no se trata en primer término de la mera inexpresabilidad de esas vivencias. Su objeto está desde el primer momento sustraído a toda conexión; y lo que produce la vivencia no es su totalidad objetiva. Más bien se trata de que un alma desorientada, perdida en el mundo, entra en una relación puramente particular, casual y singular, con un momento casual de un objeto casual, y esa relación tiene que ser inexpresable por eso mismo, por principio, no por meras razones psicológicas individuales.

Esa falsa subjetividad hipertrofiada, y por eso orientada a la nada, cede más tarde su lugar, ya después de la primera guerra mundial, a una objetividad no menos hipertrofiada y, por ello, no menos falsa. También a este propósito nos limitaremos a aducir un ejemplo. El escritor francés Alain Robbe-Grillet escribe en un artículo programático sobre la novela del futuro: «En lugar de ese universo de "significaciones" (psicológicas, sociales, funcionales) habría que intentar construir un mundo más sólido y más inmediato. Sería ante todo necesario que los objetos y los gestos obraran por su *presencia,* y que esa presencia persistiera luego dominantemente frente a toda teoría explicativa que quisiera apresarlos en algún sistema de relaciones sentimentales, sociológicas, freudianas, metafísicas o de otro tipo. En este futuro universo de la novela los gestos y los objetos "existirán" antes de ser "algo"; y seguirán así, presentes para siempre, duramente, inmutable-

1. HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Gesammerte Werke* [Obras completas], Berlin, III, pág. 196.

mente, burlándose de su sentido, que en vano quiere rebajarlos a precarias utilidades, entre un pasado sin forma y un futuro indeterminado».[1] Aquí se ve claramente el contrapolo de la fetichización de la relación sujeto-objeto por Hofmannsthal. En el caso de éste, todo se convertía en ocasión puramente casual de la liberación de fuerzas anímicas irracionales; en el caso de Robbe-Grillet, los objetos y hasta los modos de manifestación del hombre (los gestos) tienen que perder toda vinculación con la vida social y hasta con la vida interior del hombre como un todo; es una tendencia a la deshumanización total de la realidad, presente ya antes en conocidos escritores (recuérdese por ejemplo el lugar central de lo «fálico» en D. H. Lawrence).

Después de este excurso, necesario para determinar precisamente nuestro fenómeno, para separarlo limpiamente de los que sólo abstracta e inmediatamente, casi verbalmente sólo, se le parecen, volvemos a la cosa misma, y recordamos como transición una vivencia goethiana de la naturaleza, del viaje a Italia. Goethe contempla en Venecia diversos animales marinos, caracoles de mar, cangrejos, y exclama entusiasmado: «¡Qué cosa deliciosa y magnífica es un *ser vivo*! ¡Qué adecuado a su situación, qué verdadero, con cuánto *ser*!»[2] Este asombro goethiano tiene naturalmente, de acuerdo con la personalidad del escritor, dos aspectos: puede interpretarse como punto de partida de investigaciones científico-naturales —y sin duda ese comportamiento, ese modo de mirar, desempeña un papel importante en la metodología científica de Goethe—; pero manifiesta al mismo tiempo su actitud artístico-poética ante la realidad; es un hecho universalmente conocido, y documentado incluso por numerosas confesiones de Goethe, que los dos rasgos convergen intensamente en su pensamiento. No es aquí nuestra tarea estudiar su metodología científica; lo único que nos importa es indicar cómo se hace visible, a propósito de una ocasión aparentemente tan irrelevante, el punto de unidad entre la vida, el arte y la ciencia, la identidad de los mundos reflejados por ellas, y precisamente en un estadio de «asombro» en el cual no se han separado aún los caminos de la ciencia y el arte. Sumamente importante es en esto para el reflejo

1. ALAIN ROBBE-GRILLET, «Une voie pour le roman futur», *La Nouvelle Revue française*, 1956, págs. 82 s.

2. GOETHE, *Italienische Reise* [Viaje a Italia], anotación: Venecia, 9 de octubre de 1786.

artístico que el objeto desencadenador aparece ya con una determinación clara y que, consiguientemente, cuando —como en los dos ejemplos polarmente contrapuestos que acabamos de aducir —el ulterior trabajo artístico se esfuerza por eliminar subjetivísticamente la riqueza de relaciones, tiene lugar la deformación del fenómeno, su fetichización.

Pero precisamente esa riqueza de relaciones constituye el fundamento de la captación del objeto en su entera concreción y del auténtico y fecundo despliegue del sujeto que se constituye en portador, organizador, concentrador de la objetividad percibida en un «mundo». En la sentencia de Goethe esa unidad se encuentra aún a un nivel precientífico y preartístico. Por eso es tan instructiva sobre la analogía y la diferencia de ambos niveles. Pues para el comportamiento científico se afirma como decisiva y dominante la entrega incondicional a la objetividad del objeto; lo fundamental de esta afirmación no se altera en nada esencial por el hecho de que para la elaboración y explicitación veraces de esa objetividad haga falta mucho más que la entrega en cuestión, a saber, el talento inventivo que aleja de toda subjetividad, que permite destacar clara, articuladamente, en clara legalidad la riqueza infinita del objeto. Pero la objetividad que aparece en Goethe también preartísticamente tiene, referida al arte, un carácter completamente distinto: la subjetividad tiene que superarse a sí misma hasta la plena desaparición, para ser un espejo en el cual aparezcan sin falsear todas las determinaciones importantes del objeto, y tiene que intensificarse simultáneamente en lo interior hasta el extremo, si es que la refiguración no debe ser rígida y muerta. La duplicidad del objeto estético —que consiste en ser un en-sí y, al mismo tiempo, inseparablemente, existir sólo para el hombre— impone esta duplicidad al sujeto coordinado con ella. Esa vinculación inseparable de superación e intensificación de la subjetividad es sin duda, en su concentración en un acto, algo específicamente estético; pero el comportamiento que le subyace desde el punto de vista del contenido, comportamiento que puede manifestarse como unificación posterior, como recíproca complementación de actos de orientación contrapuesta, desempeña también en la vida cotidiana de los hombres un papel importante y, desde luego, frecuentemente subestimado. Dicho de modo muy general, se trata del hecho insuperable de que un desarrollo real de la personalidad humana no es posible más que en el mun-

do, en ininterrumpida interrelación con el mundo; de que tanto un hombre que se cierre tendencialmente en sí mismo como un hombre que se entregue sin defensa a su entorno y se adapte incondicionalmente a él tienen que convertirse en última instancia en inválidos anímicos. El impulso hacia la completitud en lo humano alienta más o menos conscientemente en la mayoría de los hombres, en la medida en la cual la estructura social de su época no los ha deformado íntimamente hasta el punto de sentir la propia deformación como condición necesaria de toda existencia. Cierto que este impulso y la capacidad de realizarlo son distintos en las diversas personas de una misma época y de una misma clase; partiendo de la lucha por la efectiva realización, la escala se extiende, pasando por la rebeldía impotente, hasta la adaptación ciega y hasta complacida a uno de los falsos extremos del subjetivismo o el objetivismo.

El arte es siempre por su esencia una fuerza contraria a esas tendencias degenerativas, es siempre el modelo de la resistencia contra sus influencias, el ideal de la salud interior. El que sus conformaciones singulares posean casi siempre también un concreto carácter modélico —positivo o negativo— en determinado sentido no disminuye ese efecto general, sino que lo refuerza. Ese efecto consiste en ser modelo de un comportamiento digno del ser-hombre, un comportamiento que capte y dé forma a la objetividad del mundo de tal modo que en ella se manifieste la relación sujeto-objeto. Pero esto acarrea para el sujeto creador la necesidad de formar en sí el comportamiento correspondiente para con el mundo. También en esto es posible —de acuerdo con el período, la clase, la nación, la individualidad— una infinita variabilidad concreta, y es hasta imprescindible; pero la forma sumamente general, antes indicada, de desarrollo de la subjetividad creadora es el único camino que lleva a la válida vitalización de tales formaciones estéticas. Lo que con justicia se llama una personalidad artística se basa precisamente en esas relaciones con la realidad. Es verdad que formalmente resulta posible producir obras de arte en base a otro fundamento psíquico; el predominio excesivo de una subjetividad sin mundo o de la represión sin alma e inhumana de la subjetividad, comunica empero inevitablemente la cuestionabilidad humana de ese estado a la obra misma, y suscita en ella una problemática insuperable. La vinculación real entre la obra y la personalidad creadora es, evidentemente, muy complicada, y

muestra las formas más diversas de mutación dialéctica. Pero en ese cambio alternante subsiste siempre —si se trata de auténticas obras de arte— un punto medio que siempre retorna: la relación descrita con la realidad misma, cuyas líneas de movimiento hemos definido como extrañación del sujeto en el mundo objetivo y retrocapción de lo así conseguido en el sujeto. Las presentes descripciones no rebasan ésas hechas en otros contextos más que por dos circunstancias: porque la sustancialidad del sujeto creador aparece ya como presupuesto necesario de la lograda sustancialidad de la obra y porque aquella sustancialidad descansa, según ahora sabemos, en una relación con la realidad en la cual el sujeto, por su entrega al mundo externo, por el reflejo de las principales determinaciones de éste, se encuentra a sí mismo como sustancia, se enriquece y se profundiza.

De todo eso se sigue una necesidad absoluta para la posición estética: la necesidad de encontrar, sobre la base de un reflejo dialéctico de la realidad, la relación con ésta. Como hemos podido ver en muchos casos, esa dialéctica es también claramente perceptible, naturalmente, en la práctica cotidiana; también en ésta sería imposible existir y actuar con éxito si el reflejo anímicamente relevante para el hombre tuviera un carácter meramente fotográfico. La intervención activa del sujeto en el modo y el resultado del reflejo se corrige sin embargo, más o menos espontáneamente en el trabajo y en la restante práctica inmediata de la cotidianidad, y, en la ciencia, conscientemente, por medio del comportamiento desantropomorfizador. Pero no debe olvidarse que ese factor subjetivo del reflejo contiene, sin separar y en su inmediatez, dos elementos de la relación con la realidad: en primer lugar, los momentos del mundo apariencial que constituyen simples añadidos subjetivos al reflejo (efecto de los órganos específicos de los sentidos humanos, etc.); en segundo lugar, la participación objetiva del género humano (y de los individuos que lo forman) en la naturaleza, la estructura, etc., de la realidad misma, su referencialidad esencial al ser-hombre del hombre. El reflejo desantropomorfizador elimina esa unidad inmediata y la descompone en sus componentes verdaderamente objetivos, con objeto de poder concebir y fijar una nueva síntesis de las conexiones puramente objetivas y en sí.

El segundo motivo desempeña un papel importante en el comportamiento ético de los hombres. En efecto: una decisión huma-

na no puede separarse del nexo causal del decurso histórico-social, pero a pesar de ello posee, contemplada éticamente, un particular acento de realidad, el de la responsabilidad del individuo que la toma. Sin duda puede nacer esa responsabilidad de las causas productoras y de las consecuencias producidas, pero siempre presenta entonces una diferencia cualitativa respecto de la responsabilidad propiamente dicha: en ésta la decisión es su propio objeto; en aquélla, el objeto es el reconocimiento de ciertas obligaciones subjetivas, la previsión de ciertas tendencias de la realidad. Éste no es, naturalmente, el lugar adecuado para estudiar más de cerca la dialéctica que así se produce. Pero es seguro que los falsos extremos antes indicados son también —mutatis mutandis— de importancia decisiva en el terreno de la ética: la ignorancia plena del mundo externo objetivo puede trasformar en quijotada las intenciones morales más puras y generosas, mientras que la aceptación sin resistencia de los datos del mundo circundante rebaja al sujeto a la trivialidad más filistea. Y éticamente no constituye ninguna diferencia decisiva el que ese envilecimiento se produzca como adaptación sin criterio al mundo externo dado en cada caso o como pasiva reacción emocional, que a veces puede llegar hasta la indignación íntima, pero sin trasformarse en actos; hay dentro del filisteísmo una dilatada escala, desde el refinamiento sin esencia hasta la torpe grosería, desde la vibrante sensibilidad sin norte hasta el endurecimiento insensible, etc. No nace en el hombre una real sustancia ética —o, por mejor decir: el hombre no crece hasta una sustancialidad ética— más que cuando consigue realizar la correcta proporción entre lo interno y lo externo, la necesidad y la libertad, realizándola en sus decisiones y sus actos. La cuestión del lugar ocupado por esa sustancialidad de la persona en el ámbito total de la ética rebasa el marco de estas consideraciones.

Pero ya esas líneas muy generales muestran que el comportamiento ético y el estético se encuentran en una relación recíproca íntima, aunque complicada y contradictoria. La base de las diferencias —que son hasta contraposiciones— se encuentra en sus respectivos caracteres fundamentales: la ética se dirige prácticamente a la realidad humana misma; la estética aspira contemplativamente a un reflejo del mundo esencial para el hombre. La dialéctica del reflejo estético —que decide acerca de la fidelidad y la profundidad, la verdad y la riqueza, la mundalidad y el poder

evocador de las obras de arte— parte ante todo de la interacción aquí analizada entre la objetividad y la subjetividad. Sólo cuando el sujeto creador es capaz de concebir la referencialidad de los objetos al hombre (al género humano) como síntesis de las propias determinaciones intrínsecas de éstos y, al mismo tiempo, capaz de hacer desarrollarse orgánicamente las reacciones del hombre a su mundo circundante partiendo de una sustancia activa unitaria que abarca todo eso, sólo entonces puede surgir este equilibrio tensional de subjetividad y objetividad como una nueva síntesis unitaria e inmediata, sustancial y evocadora. Y por complicada que sea su génesis a partir del sujeto creador, por mucho que un salto cualitativo separe y vincule a la vez la creación y la obra, tiene que haber en los presupuestos subjetivos tendencias que converjan con la estructura de la obra de arte, tendencias que correspondan muy ampliamente a ésta, si es que el salto ha de dar realmente lugar a una auténtica obra de arte. Esta correspondencia, esta comunidad se basa precisamente en la correcta relación del sujeto con el mundo objetivo, tanto en la realidad cuanto en el arte. El carácter no-mecánico, dialéctico, del reflejo estético se impone en el hecho de que este reflejo depende de la naturaleza de su sujeto. Un arte auténtico y rico —ha dicho Gorki en cierta ocasión— no puede nacer sino de una vida rica. Esta riqueza, como es natural, no tiene por qué revelarse necesariamente en la agitación externa de la vida, pero sí que tiene que estar vivamente presente en la vivencia del mundo y, a consecuencia de la proporcionalidad correcta entre la subjetividad y la objetividad, tiene que formar con el sujeto un algo sustancial para que la obra posea la sustancia imprescindible para su autenticidad. La pregunta ¿quién refleja la realidad? no puede en modo alguno separarse de la cuestión de qué es lo reflejado y cómo se refleja; esa inseparabilidad es una cuestión de principio. La obra aparentemente más fantástica, más alejada del mundo, puede ser en este sentido un auténtico reflejo de la realidad; y si la realidad histórico-social enturbia y confunde la relación de la subjetividad con la objetividad, también el mundo de las obras tiene que perder toda sustancia.

La confusión a que acabamos de aludir suele manifestarse como negación total o parcial del carácter de reflejo propio del arte. El hecho tiene sin duda remotas tradiciones histórico-filosóficas. Como, hasta Marx, el materialismo no ha conocido más reflejo

que el mecánico, es claro que le eran irresolubles las complicadas cuestiones de la estética. Materialistas importantes, como Diderot, han salido del paso introduciendo de contrabando y sin saberlo, en consideraciones sueltas, momentos dialécticos que corregían la noción mecanicista del reflejo; dialécticos idealistas, como Hegel, han introducido a menudo —no menos inconscientemente—, en concepciones como la del sujeto-objeto idéntico, aplicaciones de una doctrina dialéctica del reflejo. Pero esto no puede decirse más que de los pensadores más destacados. Por eso es comprensible que en los últimos decenios haya predominado una recusación de la teoría del reflejo. Tendencias como el expresionismo o el surrealismo intentan deducir el arte entero de una enigmática autoactividad de un sujeto sin mundo, e incluso pensadores tan agudos como Caudwell, al que ya hemos criticado, quieren salvar para la lírica al menos una tal subjetividad pura que se supone apelar a restos mágicos. Frente a todo eso es digno de consideración que siempre que artistas importantes reflexionan sobre su propio oficio acaban por volver a la idea de reflejo de la realidad. No hablemos ya de Tolstoi, el cual, aunque siempre que intenta pensar filosóficamente lo hace bajo la influencia del idealismo subjetivo, cuando da forma a un auténtico personaje de artista (como el pintor Mijailov en *Anna Karenina*) siempre reconduce lisamente la teoría y la práctica de un tal personaje a la doctrina del reflejo. Pero incluso un escritor como Proust tiene que apelar al reflejo para aclararse la lírica de un poeta tan modernamente subjetivista como Mallarmé, que representa en las teorías recientes el prototipo de la subjetividad «pura», que no refleja nada. En una carta juvenil ha escrito Proust sobre Mallarmé: «...querría decir... en general de este poeta que sus imágenes oscuras e iluminadoras son sin ninguna duda reproducciones de cosas, pues no podemos imaginárnoslas de ningún otro modo; pero, por así decirlo, se trata de cosas reflejadas por la superficie lisa y oscura del mármol negro».[1] Importante es en este caso no sólo el reconocimiento de la doctrina del reflejo, impuesto por la lógica misma de las cosas, sino también la aguda y acertada imagen del medio subjetivo del reflejo. Y con esto nos encontramos ya en el centro de nuestro presente problema. La teoría dialéctico-materialista del reflejo, así como sus

1. Carta a Reynaldo Hahn, París, agosto de 1896. *Neue Rundschau* 1957, II, pág. 316.

aplicaciones a los terrenos en los que el hombre figura como sujeto, está muy lejos de rebajar el papel y el significado de la subjetividad, y aún más lejos de negarlo. Puede incluso afirmarse, por el contrario, que él precisamente es capaz de captarla con mucho mayor concreción que cualquier teoría moderna de subjetivismo extremista. Pues en estas teorías la subjetividad aparece como algo tan abstractamente inmediato que en ella desaparecen o tienen que anquilosarse todas las auténticas determinaciones y diferenciaciones; que la subjetividad cobra, abstracta y enfáticamente, un peso monstruoso que no le corresponde ni puede soportar; que se pone declarativamente, en su singularidad particular, a la altura de demiurgo único de todo proceso creador. Por eso no puede en tales casos decirse nada esencialmente concreto sobre la subjetividad. En cambio, el materialismo dialéctico, precisamente porque parte de la función real de la subjetividad en el reflejo estético (y también en la ética, en la práctica histórica, etc.), puede aclarar la subjetividad con una diferenciación mucho más rica y profunda que la accesible a esas teorías. Ateniéndonos al reflejo estético y teniendo en cuenta las grandes y complicadas tareas que ese reflejo impone al sujeto creador, queda claro que un análisis sobre esa base plantea problemas de diferenciación en los cuales la adecuación estética del sujeto a un tal reflejo de la realidad abarca al hombre creador en su movida totalidad, en su entera personalidad, o sea, también su inteligencia, su moral, etc. Gorki ha planteado esta cuestión poco después que Proust escribiera las líneas antes citadas. Escribe Gorki en su ensayo *La destrucción de la personalidad*: «Son cualidades típicas de los viejos escritores una amplia capacidad de captación, una armoniosa visión del mundo, una intensa sensación de la vida; en su campo visual se encontraba el mundo entero. La "personalidad" del autor actual no pasa de ser su modo de escribir; lo otro, la totalidad de sus sentimientos y sus ideas, se hace cada vez más imperceptible, nebuloso y, a decir verdad, pobre. El escritor ha dejado ya de ser espejo del mundo; es una pequeña esquirla de ese espejo; la capa social de amalgama se ha erosionado, y el escritor no tiene ya, en el callejero polvo de la gran ciudad, la capacidad de reflejar con sus fragmentos la gran vida del mundo, y se limita a dar trozos de vida callejera, pequeños restos de almas aplastadas».[1]

1. M. Gorki, *Die Zerstörung der Persönlichkeit* [La destrucción de la personalidad], ed. alemana, Berlin, s.a., pág. 112.

No hace falta mucha agudeza para apreciar un cierto parentesco entre el principio de los dos planteamientos: aceptado como tal el hecho del reflejo, los dos escritores citados se interesan por saber cómo tiene que ser ese espejo en el cual ha de poder aparecer una refiguración poética, artística, del mundo. Pero mientras que Proust se queda detenido una vez formulado con sutil agudeza un hecho curioso, a saber, que la superficie del mármol negro no permite en el sujeto humano más que una reproducción interesante y desdibujada, muy tonal, pero sin cuerpo ni figura, del mundo circundante, Gorki apunta directamente al problema central, marcha hacia él y muestra que la destrucción de la vinculación subjetiva del hombre de su época con la vida social y los problemas de ésta destruye en el sujeto el instrumento del reflejo estético y lanza al polvo de la calle las piezas rotas. Esta diferencia de concepción no disminuye en nada la importancia que tiene el hecho de que dos representantes tan destacados de concepciones diametralmente opuestas de la literatura coincidan en cuanto al dato del carácter de reflejo que ésta tiene, e incluso en que la peculiaridad específica del sujeto poético obra decisivamente sobre la cualidad del reflejo mismo. Como hemos visto, Gorki pone además en claro el trasfondo social de esa cualidad. Pero la vinculación consciente con la sociedad o la imaginaria independencia absoluta del sujeto no son meras diferencias «sociológicas» —como piensan la mayoría de los filósofos burgueses—, sino que, por el contrario, afectan directamente a la esencia humana, al ser del hombre y, por tanto, a sus capacidades estéticas. En otro contexto hemos rozado ya esta cuestión y hemos afirmado filosóficamente, con Aristóteles, la naturaleza primariamente social del hombre. La importancia de esa decisión filosófica consiste en que si la diferencia fuera simplemente «sociológica», el hombre podría aislarse a voluntad de los problemas sociales de su época, vivir como «átomo», sin dañar ni deformar por ello su ser ni, por tanto, su capacidad de reproducir correctamente el mundo interno y externo. Pero si, en cambio, el hombre es social por su esencia «ontológica», entonces esa existencia como «átomo» no pasa de imaginaria, es internamente falsa, contradice su propia base objetiva, y esa discrepancia no puede durar indefinidamente sin dañar seriamente al sujeto como tal.[1] Robert Musil, que se distingue ventajosamente

1. Marx ha mostrado muy claramente en *La Sagrada Familia* la inveraci-

de la mayoría de los escritores de vanguardia por una sinceridad a menudo heroica sobre la propia personalidad y la propia producción, ha escrito acerca de sí mismo: «Zaratustra el Solitario, en la montaña, contradice de algún modo mi pensamiento. Pero ¿cómo situarse para entendérselas con un mundo que no tiene punto firme alguno? No lo sé, y de eso se trata».[1]

La contradictoriedad que aquí se manifiesta para la esfera entera del reflejo estético puede formularse brevemente así: por un lado, todo análisis detallado de la estructura categorial de ese reflejo muestra un ámbito de juego extraordinariamente grande —y hasta ilimitado, si se contempla de modo inmediato— para las varias posibilidades expresivas. Precisamente la concepción correcta del lugar de la causalidad en el sistema de las categorías libera el reflejo estético de una servil dependencia respecto de la realidad dada, concebida como apariencia inmediata, y respecto del modo de explicación —también inmediato— que la trasforma en una red siempre terminada de cadenas causales. La penetración estética hacia la esencia, hacia las leyes de la vida humana, hacia la sustancia del ser-hombre, puede tener así —formalmente y desde el punto de vista del contenido— una variabilidad ilimitada, puede separarse todo lo radicalmente que se quiera de la superficie inmediatamente percibida de la vida cotidiana, puede parecer, comparada con ella, todo lo fantástica o grosera que se quiera, sin tener que perder por eso su esencia de refiguración verdadera de la realidad. Pero, por otro lado, precisamente esa libertad, esa recusación de toda regla previa, da lugar a una selección extraordinariamente rigurosa que elimina del reino del arte una enorme masa de intentos estéticos. Es esencial al reflejo estético el que en él las categorías no decidan del éxito o el fracaso si no es en la totalidad de sus interrelaciones; de la totalidad del contenido y de su conformación específica nace la estructura estética de las obras singulares de cuya naturaleza depende el que la obra pueda pertenecer al arte o quede rechazada, fuera de él. Todas las cuestiones dimanantes de esta constelación indican (como puede probarse por su investigación detallada) que el primado de la unidad y la totalidad respecto del análisis de los detalles y las singularidades no

dad y la fragilidad de esas representaciones del hombre como «átomo». Cfr. *Werke* [Obras], *cit.*, III, pág. 296.

1. R. MUSIL, *Tagebücher*, etc. [Diarios, etc.], *cit.*, pág. 303.

suprime en modo alguno la racionalidad estética; más bien da el fundamento de su estructura específica.

Hasta la segunda parte de este libro no podrán plantearse ni resolverse concretamente estas cuestiones. Aquí no podemos ni debemos sino rozar anticipativamente la cuestión del papel de la subjetividad como eslabón peculiar de mediación entre una realidad objetiva estéticamente neutral y una obra pura y exclusivamente basada en categorías estéticamente trasformadas. El sujeto tiene, naturalmente, un análogo papel mediador también en la vida cotidiana y en la ciencia; uno de los prejuicios más vulgares e infundados contra el materialismo consiste en atribuirle la negación de tales mediaciones. El alcance, la intensidad, la significación, etcétera, de esa mediación en los diversos campos de actividad de los hombres son, desde luego, sumamente diversos, y no puede ser tarea nuestra el discutir aquí ni siquiera, resumidamente, la multiplicidad de problemas resultante. Nos limitaremos a indicar que tanto en una gran parte de la vida cotidiana —siempre que se trata de rendimientos o logros— como en la ciencia, el sujeto tiene que desempeñar un papel de mediación en el más literal sentido de la palabra. Pues aunque ni el producto del trabajo ni el reflejo científico podrían producirse sin la intervención decisiva del hombre entero, esta función suya aparece casi borrada en la objetivación consumada, en la objetividad que funciona en la vida. O sea: podemos, por ejemplo, saber —y es importante que lo sepamos— qué enormes energías intelectuales, morales, etc., fueron necesarias para producir la obra científica de Galileo o de Newton; pero esas obras mismas cumplen su misión en la vida de la humanidad aunque no se recurra a su génesis. (Por ejemplo: cuando utilizamos el cálculo diferencial, nos es indiferente que su inventor fuera Newton o Leibniz.) Pero la obra de arte, el resultado del reflejo estético, es también como obra algo personal: es una individualidad-de-obra. Aunque no conozcamos su autor (o sus autores), ese carácter de personalidad está indeleblemente impreso en la obra. Por eso la cuestión del sujeto creador es ineliminable incluso del análisis más temático-objetivo de las obras de arte.

Esta afirmación tan general se ha confirmado ya antes en el análisis del reflejo; las respuestas de Proust y Gorki, la de este último sobre todo, muestran los amplios horizontes que abre ese planteamiento para la comprensión de los problemas objetivos de la estética referentes a la obra, y hasta para los de su génesis so-

cial. Pero el tal planteamiento reconduce además constantemente a lo que antes hemos expuesto como problema de la sustancialidad en la obra y como su inevitable fundamentación en la sustancialidad humana del creador. Sólo por esa vía puede cumplir el arte su misión humana: toda obra de auténtica sustancia se convierte para el receptor en un llamamiento que apela a su propia sustancialidad o subraya evocadoramente en su consciencia la distancia que internamente le separa de una tal sustancialidad. Como siempre, también aquí el problema específicamente estético es la culminación —cualitativamente acentuada, como es natural— de un general problema de la vida. Goethe lo ha dicho esencialmente en su poema «Ultimátum», en el cual la cuestión aparece como centro de esta problemática:

Y así te digo por última vez:
La naturaleza no tiene núcleo ni cáscara;
Mírate tú más bien,
Si cáscara o núcleo eres.

Esos versos se refieren directamente al conocimiento de la naturaleza, y por eso la exhortación personal de los dos últimos se dirige inmediatamente a los científicos de la naturaleza. Pero, en parte por la íntima conexión entre la investigación naturalista y la práctica artística de Goethe, en parte por su concepción de las ciencias de la naturaleza, que, como hemos mostrado a su tiempo, es históricamente una escaramuza defensiva y en retirada contra el victorioso avance de los métodos desantropomorfizadores, creemos justificado aplicar el epigrama ante todo a nuestro problema del sujeto estético. La justificación es grande sobre todo porque la conclusión del poema, aunque contiene el credo filosófico-natural de Goethe, no puede referirse objetivamente sino al reflejo estético de la naturaleza, no al científico... Pues esos versos finales dicen: «¿No está el núcleo de la naturaleza / En el corazón de los hombres?»

El pensamiento de Goethe se aparta así realmente —contra su intención ideológica— de la naturaleza en sí, y se orienta resueltamente a lo estético. Pues esa naturaleza cuyo núcleo está en el corazón del hombre no podría ser accesible filosóficamente más que por una construcción idealista que era completamente ajena al

pensamiento de Goethe. En cambio, y como ya hemos mostrado varias veces, la coincidencia entre la objetividad y el centro más esencial e íntimo de lo humano es la característica decisiva del reflejo estético de la realidad. La participación justificada y fecunda de la subjetividad humana en esa mímesis consiste precisamente en la posición de esa referencialidad, no, ciertamente, como añadido subjetivo a un mundo objetivo extraño en sí al sujeto, sino de tal modo que esa orientación al hombre aparezca como propiedad inherente y en sí de los objetos reflejados. La distinción goethiana entre el núcleo y la cáscara tiene una importancia decisiva precisamente en este punto. Antes hemos aludido a relaciones con la ética en el desarrollo del hombre hacia la sustancialidad, al papel que desempeñan en esto la actitud y la relación correctas en la recepción y elaboración del mundo externo. Ahora, en el sentido de la división goethiana de los hombres en núcleos y cáscaras, por su naturaleza, aparece más claramente la apelación a la ética: no se trata tanto de las categorías éticas en sentido propio —que son, en principio y en general, igualmente constrictivas para todos los hombres— cuanto de un resultado producido por la ética —hecha carne y sangre para los hombres en cuestión— y por la vida llevada en rica interacción con el mundo: se trata del modo general de comportamiento de los hombres, de su interna constitución como hombres enteros. Esta concepción se expresa en el *Guillermo Meister* y en las cartas de Goethe y Schiller sobre esa novela, del modo más claro, como una ética de los hombres según su ser, contrapuesta a los rigurosos postulados morales de Kant. Y si la riqueza nuclear del hombre se vincula a veces en esos textos, de modo demasiado estrecho, a lo armonioso de la individualidad, de todos modos se alcanza el punto central de esa determinación suya. Sin poder aquí considerar las ramificaciones éticas de ese ámbito de problemas, puede de todos modos decirse acerca de su aspecto estético, que es el que ante todo nos interesa: la cuestión de si el hombre es núcleo o cáscara significa si es —dicho humanamente— digno y, por tanto, capaz de reflejar adecuadamente el mundo, si su personalidad es adecuada para ser «espejo del mundo» (según la frase de Heine sobre Goethe). Pronto nos ocuparemos detalladamente del comportamiento receptivo respecto de las obras de arte. Aquí hay que decir sólo —anticipando materia— que también en el receptor aparece necesariamente el problema de la vinculación entre lo nuclear del hombre y su capacidad de reflejar

adecuadamente el mundo, y que pertenece, aunque en formas modificadas, a la esencia de su vivencia estética.

Con esto proponemos una nueva concepción del genio, la cual se manifiesta esencialmente —y negativamente por de pronto— en la negación de todo irracionalismo del genio. Es aquí imposible un desarrollo de esa idea que describa las características necesarias del genio y cuente o enumere sus propiedades decisivas, fije sus imprescindibles proporciones, etc. Todo genio (y todo talento) representa una relación única, irrepetible incluso por analogía, entre el hombre y la época, el hombre y la realidad social, el hombre y su semejante, el hombre y la naturaleza. Pero esa unicidad completamente insuperable puede sin embargo levantarse a concepto si no se la considera, como tan frecuentemente ocurre, en su mera presencia aislada, sino, como aquí proponemos, en esa interrelación con su mundo circundante histórico-social. La incomparable unicidad del genio (y el talento) aparece en una conexión histórica concreta, con lo que es posible descubrir y enunciar determinaciones muy generales, que sólo retornan —y con variaciones— en esa generalidad. La cuestión no puede tratarse aquí con toda su real anchura y profundidad; pero es el caso que lo que en este contexto hemos llamado el carácter nuclear del hombre constituye una base importante, imprescindible, del genio (y el talento) en el hombre. Conocemos las amplias y ramificadas mediaciones que tienen que ponerse en obra para que en las obras de arte se haga evocadoramente evidente, auténticamente, sin falsear, la correspondiente etapa de la evolución de la humanidad. (Se trata de mediaciones entre el hombre individual y la especie humana.) Nuestras anteriores discusiones muestran ahora que lo que hemos llamado lo nuclear del hombre es precisamente el eslabón mediador más importante entre la personalidad humana y la humanidad en ella, entre sus emanaciones internas y las externas, mientras que las tendencias que hemos llamado lo cortical en el hombre, por el dominio de los falsos extremos en la subjetividad y la objetividad, desde el centro a la periferia, llevan a la mera particularidad y a la abstracción que la complementa polarmente. Con todo eso enlazamos meramente con nuestras anteriores consideraciones, aun levantándolas, naturalmente, a un nivel humano superior, de acuerdo con la esencia de lo estético. Ya antes hemos relacionado lo que ahora estamos tratando con la alienación y su retrocapción en el sujeto; ahora podemos distinguir una conexión análoga con la

misión desfetichizadora. Desde este punto de vista el sentido de los versos de Goethe puede resumirse diciendo que el ser nuclear del hombre queda simultáneamente puesto con una mirada desfetichizadora sobre el mundo, y el ser cortical con una inclinación ante los prejuicios fetichizadores. Con eso nos introduce Goethe en el centro de todo este complejo problemático. Cuanto más profundamente entendamos que el reflejo estético es capaz de captar y reproducir el mundo de los hombres liberado de prejuicios fetichistas, que ese acto no tiene por qué darse necesariamente vinculado a una penetración consciente y pensada en los aspectos científicos o filosóficos de este complejo, tanto más esencial nos parecerá la genial indicación de Goethe. Pero con eso se concreta más la concepción de Goethe. En sus confesiones acerca de su propia concepción de la naturaleza aparece cada vez más enérgicamente, junto a la contraposición subjetiva entre el núcleo y la cáscara, la contraposición entre lo interno y lo externo, la cual va ocupando el primer plano de su pensamiento y complementa consecuentemente la concepción del sujeto por el lado de la estructura objetiva, de la relación sujeto-objeto. Así dice Goethe: «Nada está dentro, nada está fuera; / Pues lo que dentro, está fuera». Y aludiendo al sujeto: «Pensamos: lugar tras lugar / Estamos en lo interno». Finalmente reconduce el problema al punto de partida, a los polos núcleo y cáscara, diciendo, como hemos citado: «¿No está el núcleo de la naturaleza / En el corazón de los hombres?» Sólo esta última sentencia de Goethe alude —sin intención, pero sin duda objetivamente— a lo estético. De modo inmediato es posible que lo pensado por Goethe fuera la unidad última, en el sentido de Spinoza, del pensamiento y el ser en la relación del hombre a la naturaleza, cuyo producto y cuya parte es él precisamente. Estéticamente, lo interno se concreta en el hecho de que la naturaleza penetrada por la actividad del género humano —la naturaleza en el intercambio con la sociedad— realiza una tal relación entre lo interno y lo externo que todos los fenómenos de la naturaleza se encuentran en íntima conexión con la existencia del hombre, y que por tanto —literalmente, no metafóricamente—, el núcleo de esos fenómenos toca inmediatamente el alma del hombre, se asienta dentro de ella: el artista auténtico tiene «meramente» que intensificar hasta llegar a la sustancialidad estética esa unidad de lo interno y lo externo que objetivamente está presente en todas partes, y llevar evocadoramente a consciencia su unidad absoluta.

Desde este punto y retrospectivamente cobra su sentido correcto la frase de Goethe según la cual «la naturaleza no tiene ni núcleo ni cáscara»: la unidad de lo interno y lo externo en la naturaleza significa para ella misma la caducidad de una distinción entre esos dos momentos; esa distinción es un problema puramente humano que no puede hallar solución más que en el comportamiento del hombre para con su mundo, para con la naturaleza, y precisamente en el sentido de que el carácter nuclear del hombre se manifiesta en su capacidad de percibir, pensar y sentir lo interno y lo externo en su unidad, y en que ese carácter nuclear es al mismo tiempo presupuesto y consecuencia de una tal visión, mientras, a la inversa, la naturaleza del hombre como cáscara se encuentra en una *relación no menos necesaria con el desgarramiento de la vinculación* entre lo interno y lo externo.

Aunque, como hemos dicho varias veces, las complicadas relaciones entre contenido y forma no podrán estudiarse detalladamente hasta la segunda parte, ya aquí tenemos que aludir de nuevo a la convergencia estética de ese par de categorías con las de lo interno y lo externo. La copertenencia absoluta de lo interno y lo externo, su tendencia a la identidad, es un hecho de la vida, exactamente igual que su relativa divergencia y, en casos límites, la exacerbación de ésta hasta la contraposición. Pero si el primer momento no fuera el dialécticamente dominante o abarcante, sería imposible por principio el tráfico entre los hombres. Este tráfico presupone, como axioma implícito, por así decirlo, de la vida social, una esencial conexión entre lo interno y lo externo. A ello se añade que en muchos casos no existe entre ellos *más que la apariencia* de una tensión, porque el sujeto concreto no reconoce su esencial unidad objetiva y ve una discrepancia entre la exterioridad falsamente interpretada y la interioridad consiguientemente oscura. Lo único que importa por lo que hace al mundo de la naturaleza es esa forma de autocontradicción. Hegel ha escrito: «Según esta determinación, no se trata sólo de que lo externo sea, por su contenido, *igual* a lo interno, sino de que ambos son *Una Cosa* sola... la cosa misma no es sino la unidad de ambos».[1] Éste es uno de esos hechos de la vida tan elementales, la duda sobre los cuales está tan escasamente justificada, que, cuando se tropieza con la dubitación o la negación de esa íntima conexión de lo interno y lo

1. HEGEL, *Logik* [Lógica], *Werke* [Obras], *cit.*, IV, pág. 172.

externo, uno se ve movido a buscar los fundamentos sociales de una confusión tan manifiesta. En la ciencia se trata de un hecho sumamente simple. Pues cuando, por ejemplo, el idealismo subjetivo pone una «interioridad» incognoscible, como la cosa en sí kantiana, manteniendo al mismo tiempo la correcta relación entre lo interno y lo externo (con el añadido de proyectar mentalmente detrás de esa totalidad una interioridad sin relaciones), la tesis filosófica carece de toda relevancia para el concreto conocimiento real; aquí no nos interesa estudiar las consecuencias de esa posición para la concepción del mundo.

La negación de la identidad última de lo interno y lo externo es mucho más importante para la estética, porque con ella se oscurece la relación entre el hombre y el género humano. Pues por mucho que la unidad de lo interno y lo externo sea un hecho básico de la vida humana, en el nivel de la particularidad no se manifiesta sino tendencialmente. Cuanto más intensamente se hacen visibles en cada sociedad dada las formas entitativas tendentes a la generalidad (la clase, la nación, etc.), tanto más claramente aparece esa tendencia. La creciente importancia de la individualidad no suprime esa situación, aunque sin duda la complica cada vez vez más. Tienen que presentarse particulares condiciones sociales para que el desarrollo de la vida personal cobre también una tendencia a la cerrazón, a la exclusión, oscurezca la vinculación del hombre con las fuerzas generales de la vida y suscite así la apariencia de que la particularidad es la potencia omnipotente y determinante de toda existencia humana. Así irrumpe esa tendencia en el pensamiento moderno bajo la forma de la doctrina kierkegaardiana del incógnito insuperable del hombre, basada en una polémica sofística con la concepción de Hegel que acabamos de recordar. La importancia estética de esa teoría —que es en cambio insostenible desde el punto de vista filosófico objetivo, porque contradice todos los hechos objetivos de la vida humana— consiste en que el mismo ser social que mandó por delante, como pionera, la filosofía de Kierkegaard, se ha convertido, extendiéndose y profundizándose, en fundamento general e ideológico de la práctica artística de personalidades muy dotadas y de tendencias influyentes. La fetichización del mundo circundante humano hasta hacer de él un «sistema» irracional de poderes absurdos y antihumanos, la fetichización de la interioridad humana en una mónada sin ventanas, herméticamente cerrada y encerrada en sí, cuya manifestación tie-

ne que ser necesariamente mal entendida por los demás hombres y que, por su parte, no puede tampoco entender la manifestación de éstos, empobrece el contenido y desfigura las formas de tal modo que resulta incluso imposible expresar artísticamente la refiguración del modelo, la antihumanidad del capitalismo contemporáneo, el total absurdo de la vida humana en él. Pues del mismo modo que en la realidad social objetiva el hombre no puede aislarse más que en sociedad, así también la concreta inexpresabilidad de un estado anímico presupone objetivamente la relación normal, aunque perturbada en casos dados, entre lo interno y lo externo. Esto distingue, por ejemplo, *El proceso* de Kafka de *Molloy* de Beckett; en *El proceso* el incógnito absoluto del hombre particular aparece como una abnormidad indignante, evocadora de indignación, de la existencia humana, o sea, aunque negativamente, sobre la base del destino y la suerte de la especie, mientras que Beckett se instala autosatisfecho en la particularidad fetichizada y absolutizada. Como en ese reconocimiento espontáneo de la identidad de lo interno y lo externo se tiene un presupuesto elemental de la vida del hombre, de la convivencia del hombre en general, esta contraposición vuelve a renovar la concepción goethiana del núcleo y la cáscara. La aparente profundidad de un Beckett no es más que un estático pegarse a ciertos síntomas de una superficie inmediata que ofrece el capitalismo de nuestros días. ¿Y qué es eso sino lo que Goethe llama cáscara?

Contenido e interioridad no convergen sólo estéticamente; también en este punto la relación estética expresa algo objetivo, aunque, como siempre, refiriéndolo al hombre. En sus reflexiones antes citadas Hegel dice que la identidad de lo externo y lo interno es «contenido y totalidad, que es lo interno, y se hace no menos externo».[1] Esta identidad cobra una ulterior intensificación en el reflejo estético, a consecuencia de la función de la forma artística, orientadora y evocadora de las vivencias receptivas. Lo estético de cada contenido tiene, en la época de la génesis de lo estético a partir de la unidad indiferenciada y caótica de las manifestaciones mágicas de la vida y del choque con el mundo circundante de éstas, un modo de manifestación puramente espontáneo. Los hombres creían estar realizando finalidades mágicas cuando en más de un terreno y desde varios puntos de vista realizaban ya un arte

1. *Ibid.*

superior. Es obvio que en ese período no podía en modo alguno aparecerles en la consciencia una separación conceptual de contenido y forma, una reflexión separada sobre la forma artística. Como es natural, también entonces han pensado los creadores sobre la perfección técnica de sus producciones, y la lógica de las cosas tiene que haberlos llevado así hacia problemas artísticos formales, sin que por ello tuvieran ni pudieran darse cuenta del paso. Nuestras experiencias de estadios evolutivos muy posteriores muestran lo frecuentemente que artistas importantes formulan importantes conocimientos sobre cuestiones de la forma considerándolos meras innovaciones técnicas, preocupaciones de ese orden, etc. La transición gradual entre técnica y forma es esencial al comportamiento creador —algo menos acusadamente en la literatura que en las artes plásticas y en la música—, y su precisa distinción conceptual es una tarea de la estética.

Esa tendencia se refuerza aún por el hecho de que la forma estética, como se ha mostrado ya varias veces, es siempre forma de un contenido determinado. Esta peculiaridad suya ha dificultado decisivamente su paso estético a consciencia. Para el creador, la técnica y la forma se van confundiendo paulatinamente desde el punto de vista de su actividad, y lo mismo le ocurre, desde el punto de vista de la tarea concreta de cada caso, con el material, el contenido, la materia temática, etc., como objetos del proceso de conformación. Sobre todo: mientras la estructura social da a la obra de arte preceptos muy precisos sobre el contenido y la forma, es natural que no se desarrolle ninguna reflexión estético-filosófica sobre la relación entre la forma y el contenido, incluso cuando el arte se ha convertido ya en un fenómeno social independiente. El materialismo y la dialéctica espontáneos del pensamiento arcaico se funden aquí con esas tendencias también necesariamente activas en la práctica estética. El dominio de la filosofía idealista mueve, por último, a divisiones más precisas, a tomas de posición más resueltas. El antimaterialismo militante de Platón y, especialmente, la evolución de esa tendencia filosófica suya hacia lo místico-teológico por sus sucesores, dan lugar a una tajante separación del contenido y la forma. Cuanto más se desmaterializa la forma que se yergue en punta mística del sistema, tanto más impone una tajante dualidad respecto de los contenidos concretos, materiales y terrenos. Como estas concepciones de la forma (y sus consecuencias teóricas) están en estrecha relación con la alegoría, las tra-

taremos detalladamente en el último capítulo. Para la actual situación de nuestro problema, es, por lo demás, de mayor importancia la nueva forma de idealismo filosófico difundida especialmente bajo la influencia de Kant. Por intensamente que suela diferenciarse Kant en otros puntos del idealismo antiguo y medieval, tiene en común con él la tendencia a abrir un abismo profundo entre la forma y el contenido. Schiller, que, como ha intentado mostrar el autor en otros estudios, era tan poco ortodoxamente kantiano que su estética abre ya camino a Schelling y Hegel, ha dicho sobre la filosofía trascendental que en ella «todo tiende a liberar la forma del contenido», en lo cual ve característicamente una separación entre la necesidad y el azar; Schiller ve claramente que con eso está vinculada la tendencia «a pensar lo material como mero obstáculo» y a «presentar la sensibilidad en una contradicción necesaria con la razón». Y el que, según Schiller, esa actitud corresponda sólo a la letra del sistema kantiano, pero no a su espíritu, no elimina la gran influencia que ha tenido, incluso en la estética de Schiller.[1]

Por eso es muy instructivo echar un vistazo al punto de vista de Schiller sobre la relación forma-contenido, para observar las confusiones teoréticas que en esta cuestión puede provocar el idealismo filosófico incluso en un pensador que era al mismo tiempo un gran poeta y podía por tanto —a pesar de sus concepciones teoréticas básicas— conseguir visiones muy profundas, incluso en lo teórico, del centro de este problema. Escribe Schiller sobre la relación entre la forma y el contenido en la obra poética: «En una obra de arte verdaderamente hermosa, el contenido no tiene que importar nada, la forma todo; pues sólo por la forma se obra en el todo del hombre, mientras que por el contenido sólo se influye en algunas fuerzas suyas. El contenido, por sublime y amplio que sea, aunque contenga el mundo, obra siempre limitativamente sobre el espíritu, y sólo de la forma puede esperarse verdadera libertad estética. En esto consiste pues el auténtico secreto artístico del maestro, en *que anula la materia mediante la forma*; y cuanto

1. SCHILLER, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* [Cartas sobre la educación estética del hombre], carta XIII. Sobre mi crítica de la concepción de Kant y Schiller cfr. mi libro *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* [*Aportaciones a la historia de la estética*, México, Grijalbo, 1965], Berlin 1954, págs. 11 s.

más imponente, orgullosa y tentadora sea la materia, cuanto más imperiosamente se imponga con *su* efecto, o cuanto más se incline el contemplador a abandonarse inmediatamente a ella, tanto más triunfa el arte que la rechaza y afirma su dominio sobre ella. El ánimo del contemplador y del oyente tiene que quedar del todo libre e intacto; él tiene que salir del círculo mágico del artista puro y perfecto, como de las manos del Creador».[1] La argumentación de Schiller muestra claramente que está limitado por la filosofía trascendental, e incluso por lo que él mismo ha dicho que es la mera letra de esa filosofía, contrapuesta a su espíritu. Cuando dice que sólo la forma obra sobre el hombre entero, mientras que el contenido no despierta sino fuerzas aisladas suyas, que todo contenido, incluso el más amplio, obra limitativamente sobre el espíritu, está refugiándose en la separación kantiana del contenido y la forma porque, con una intensidad de visionario poco frecuente en su época, ha sentido cómo obran sobre la vida anímica de los hombres, destructoramente, los contenidos y las formas fetichizados de la sociedad burguesa. Las ilusiones de sanar esa enfermedad, alimentadas por Schiller a consecuencia del florecimiento pre-revolucionario y revolucionario de la literatura alemana, se concentran comprensiblemente en la misión educadora de la forma artística, y cobran un apoyo filosófico —sumamente problemático, como es natural— en el pensamiento de Kant y en el del joven Fichte.

Pero esto no explica más que históricamente la actitud de Schiller respecto del problema contenido-forma, sin decirnos nada acerca de la corrección o la falsedad temáticas de su respuesta. No nos será difícil ver que el hombre entero de la vida cotidiana no queda fragmentado porque asimile primariamente contenidos (los cuales desde luego —contra lo que dice Kant— son siempre conformados, aunque no sea artísticamente) y reaccione prácticamente a ellos, sino más bien por la estructura específica de determinadas formaciones sociales, las cuales influyen deformadoramente sobre la relación contenido-forma en la inmediatez de la vida cotidiana. No menos obvio es que —fuera del ámbito de la filosofía trascendental— la cotidianidad y el arte no se diferencian como dominio, la una, del contenido y de la forma el otro, sino

1. *Ibid.*, carta XXII.

que se distinguen por la diversidad cualitativa que cobra en cada uno de ellos la relación forma-contenido.

El propio Schiller se ha dado cuenta de que algo falla en esa deducción, pues sin mediación alguna salta de la contraposición general entre la forma y el contenido a la contraposición particular entre la forma y el material temático en el arte. Este material es empero un modo ya muy especificado y diferenciado de presentarse el contenido en amplio sentido general: el material temático es la parte del contenido vital experimentado y vivido que un poeta o artista toma para trasformarlo en contenido de su obra concreta. Esa elección no es nunca casual en los poetas auténticos; el material temático tiene que poseer algo que corresponda de algún modo a sus finalidades, tonalidades anímicas concretas y poéticas, etcétera. Por esta razón ya en el mero hecho de la elección del material temático se contiene una especie de pre-conformación artística. Aún más: el trabajo poético o creador en general (en sentido artístico) consiste esencialmente en explicitar, partiendo del material temático, ese contenido esencial para el poeta, y en darle forma como si sus contenidos, su decurso, sus proporciones e intensificaciones crecieran orgánicamente de él, como si la forma elegida y ejecutada por el poeta hubiera estado desde siempre en el material temático. El pintor Mijailov de la *Anna Karenina* de Tolstoi, personaje que es sin duda en esto portavoz de su creador, expresa el punto de vista de éste diciendo que el pintor tiene que eliminar de sus figuras los revestimientos que aún las recubren, pero sin dañar las figuras mismas; y que se cometen errores cuando no se tiene precaución al eliminar aquellos velos disimuladores. El propio Schiller era como poeta demasiado consciente y violento como para aplicar un método tan orgánico; pero sus cartas de la época del *Wallenstein* documentan que el principio último y más general de su procedimiento le orientaba a pesar de todo en una dirección parecida.

Con eso queda dibujado el ámbito de lo verdadero y lo falso que contiene la célebre fórmula de Schiller. El elemento de falsedad es el más fácil de mostrar: si Schiller no hubiera pensado realmente más que lo que constituye el sentido literal de su frase, sería ciertamente —como no pocas veces se ha pretendido— el teórico de un arte formal «puro», un antepasado de l'art pour l'art. Esta falsa apariencia se debe empero a la terminología de la filosofía trascendental kantiana que usa el poeta, y de la que tampoco en

esta temática consigue liberarse; y si el mundo de los contenidos fuera realmente algo amorfo en sí —según la concepción kantiana— al que sólo la forma pudiera otorgar una objetividad distinta, y si todo sentido real —teorético, ético o estético— fuera cosa contenida exclusivamente en las fórmulas, la célebre sentencia schilleriana sería integralmente verdadera al pie de la letra. Pero como en la realidad objetiva, y, por tanto, en todos sus reflejos correctos, domina una unidad indivisible de contenido y forma, su mutación recíproca ininterrumpida, la tesis de Schiller pierde toda base, igual que todas las demás proposiciones de la filosofía trascendental sobre la realidad. Pues de hecho el material temático de la poesía, al igual que todo contenido, está ya dotado de forma, aunque no en sentido estético. El trabajo poético no consiste pues en levantar a forma algo informe en sí, sino en romper la conformación vital inmediata de un material y hallar, para el núcleo así puesto al descubierto, la forma estética que le es específicamente adecuada, la forma de ese determinado contenido, la forma de una nueva inmediatez evocadora. En la determinación de esta forma corresponde, naturalmente, una importancia decisiva al contenido del material temático; pero no según una objetividad abstracta, sino en el sentido de la intención del poeta al elegir el material y de la intencionalidad objetiva de ese material a una tal elaboración. (Esto es lo que quiere decir el Mijailov de Tolstoi cuando habla de una cuidadosa y cauta eliminación de los revestimientos.) El trabajo por el cual el creador da forma es por tanto contradictorio: tiene, por una parte, que descubrir formas en un determinado sentido, pues la realidad misma es estéticamente neutral, la ordenación y jerarquía de sus categorías es profundamente extraña a la estética, la objetividad de los objetos, sus sistemas referenciales, etc., son del todo diversos de lo que exigen las leyes de las varias artes a la objetividad, sus conexiones, etc. Por otra parte, el reflejo estético es a pesar de eso una reproducción de la realidad tal como ésta es objetivamente, en sí, y tal como aparece determinada y concretamente en cada fragmento de realidad convertido en material temático. La destrucción de las formas inmediatamente dadas de la realidad lleva ya pues en sí el momento de la fidelidad a esa misma realidad; ya esa destrucción es una superación dialéctica que no puede descuidar, bajo pena de fracaso, la preservación y la elevación de lo superado. El juego complicadísimo de esas tendencias contrapuestas, su extrema exacerbación es lo que, final-

mente, puede llevar a la identidad del contenido y la forma en la obra consumada. Por eso la proposición de Schiller según la cual la materia queda aniquilada por la forma tendría que completarse con otra proposición, polarmente contrapuesta a ella, según la cual la materia temática conformada aniquila por su parte la forma: *así se daría realmente con la verdad. Puede incluso decirse que en* un sentido originariamente estético, la segunda proposición —si ambas se toman aisladas— es la que más se acerca a los auténticos hechos estéticos, de los cuales se aleja la primera. Pues la forma artística, como forma de un determinado contenido, crea siempre un «mundo» para-sí llamado a evocar activamente su para-sí propio. Por eso aparece necesariamente un «mundo» en el efecto evocador sobre el receptor, o sea, aparece la unidad conexa de contenidos, cerrada en sí, organizada y orgánica. De modo inmediato, en la acción auténticamente imperiosa sobre el receptor, éste vive un tal «mundo» concreto, relevante en sí y para él. Esta absorción total de la forma por el contenido al que conforma se basa entre otras cosas, y señaladamente, en la convergencia, ya analizada, de los dos pares contrapuestos contenido-forma e interioridad-exterioridad. Pues la mundalidad intensivamente infinita de la obra presupone también una tal identificación de lo externo y lo interno: la unidad tendencial de ambos ya en la vida misma se impone ahora como transparencia consumada de todo objeto, de cada figura, de cada situación, etc. Cada una de esas entidades irradia sin resto, inmediata y evocadoramente, por su apariencia externa, su adecuada interioridad. El reconocimiento de que ese «mundo» debe su existencia estética a la fuerza victoriosa de las formas es una reflexión subsiguiente, sin duda construida sobre esa fuerza misma, y presuponiéndola.

Schiller da con la verdadera conexión de las categorías en la medida en la cual el proceso creador es efectivamente un camino que lleva del material temático dado a su consumada conformación: la relación contenido-forma del material temático, al principio meramente vital, se trasforma por el trabajo artístico en el sentido de encontrarse para el contenido puro y esencial del material temático una forma que sea verdaderamente la de ese contenido determinado de modo unívoco. Pero eso no es más que la determinación del proceso creador. Su éxito se expresa en el nacimiento de una obra consumada y cerrada en sí, cuyo efecto evocador sobre el receptor tiene ya, como hemos visto repetidamente, un

carácter de contenido: el espectador arrebatado por el *Wallenstein* no admira primariamente la sabiduría con que Schiller ha articulado adecuadamente ese duro material temático, construyéndolo e intensificándolo, etc., sino que le impresiona el destino de Wallenstein, el trasfondo histórico-humano de su tragedia. El hecho de que ese tipo de efecto sea aún más intenso en Shakespeare tiene su relevancia a la hora de establecer una jerarquía entre los dos poetas; puede observarse en general que ese tipo de efecto suele presentarse entre los más grandes —Homero, Shakespeare, Cervantes, Tolstoi—, mientras que un efecto instantáneo y espontáneamente predominante de la forma —Hofmannsthal, Valéry, etcétera— suele ser un signo de la menor sustancialidad de la personalidad del poeta, de su menor capacidad de abarcar sustancialmente el mundo. Y con esto el presente análisis confirma la inordinación goethiana de los hombres según su ser en núcleos y cáscaras; dentro de esos polos se encuentra una inagotable variabilidad de grados intermedios, pero eso no altera en nada la relevancia fundamental de la anterior determinación.

II. *La catarsis como categoría general de la estética*

El efecto de la obra procede por el camino inverso. Es aquí, naturalmente, imposible descomponer analíticamente el complicadísimo cuadro de la receptividad y mostrar tipológicamente sus diversos niveles, diferencias, etc., desde la simple recepción de la obra hasta los grados superiores de la consciencia estética; también esto pertenece al ciclo de tareas de la segunda parte. Estas observaciones que hemos tenido que anticipar, forzosamente tienen pues que limitarse al efecto de la obra en el sentido más inmediato; sólo para evitar posibles incomprensiones debe afirmarse ya aquí, anticipando algo que más tarde se desarrollará, que la consciencia estética que nace en la receptividad tiene también un carácter conceptual: es inmediatamente una reflexión sobre los fundamentos y los presupuestos de la necesidad de la vivencia estética. El modo de ser, el desarrollo, etc., de esas reflexiones no pueden en todo caso exponerse hasta más tarde; lo que ya ahora puede decirse sobre eso es que en ellas no puede reproducirse estéticamente la identidad misma del contenido y la forma en la obra, ni tampoco el camino hacia esa identidad tal como dicha vía aparece

en cuanto tarea del proceso creador, sino meramente una clarificación intelectual, conceptual, de la relación entre la forma y el contenido. Cuando hablamos a este nivel de la identidad de la forma con el contenido, su identidad genuina en la obra no puede pues ser más que el objeto de la reflexión; la realización misma no puede tener lugar sino en la obra. (La idea de la crítica como arte es un prejuicio moderno.) En las siguientes consideraciones se hablará, pues, sólo del efecto modestamente inmediato de la obra. Todos los desarrollos que se siguen de ello, todas las complicaciones resultantes, tienen que reservarse para un análisis posterior.

Con esa restricción podemos repetir que el efecto de la obra procede por un camino inverso del del proceso creador: éste lleva los contenidos vitales, estéticamente purificados y homogeneizados, a plenitud formal, a la identidad de contenido y forma, a la culminación del contenido en la forma concreta de la obra; aquél orienta al receptor en el mundo de la obra, con la ayuda del medio que subyace al sistema formal y lo posibilita. Si se quiere captar con adecuación intelectual esa simplicísima e inmediatísima relación de la receptividad, hay que aferrar su doble determinación. Por una parte, el carácter pura o predominantemente de contenido que tiene la vivencia. Trátese de poesía o de pintura, de arquitectura o de música, el receptor se introduce en un mundo nuevo para él y, al mismo tiempo, muy pronto doméstico. Cuando esa domesticidad con el mundo de la obra deja de producirse, falta también todo efecto auténticamente estético; aquel mero quedar preso o aferrado al que se refiere Musil crea una relación con el contenido que es predominantemente intelectual, de pensamiento —aunque, desde luego, también aquí con el contenido principalmente— y admiración por la perfección técnica; pero la relación no se hace estética más que si nace conscientemente de la evocación del contenido. No se pueden pasar por alto estéticamente esas vivencias de un mundo nuevo evocadas por la obra y cuyo elemento capital es la apropiación de un determinado contenido. Por otra parte, esa vivencia no puede ser estética más que si la evocan las formas de la obra de arte. La mera comunicación de un contenido, por cargado que esté emotivamente, sin que se ejerza el papel mediador y evocador de la forma, sigue siendo trasmisión de un contenido vital, la cual, naturalmente, puede suscitar, como en la vida, emociones, ideas, etc., pero sin la duplicidad específica de lo

estético: esta duplicida es un cierto ascenso con separación respecto de la vida de la cotidianidad, que no pierde sin embargo el contacto con la realidad; lo que hemos llamado mundalidad de las obras de arte consiste precisamente en una tal confrontación del receptor con la esencia de la realidad misma, la cual no puede, ya por eso, ser la vida inmediata misma, sino «sólo» su reflejo estético. Del mismo modo que en el proceso de creación el contenido se satura cada vez más de forma hasta realizar la identidad de la forma y el contenido como estructura de la obra, así también es el contenido, el «mundo» que constituye el objeto de la vivencia puramente receptiva, desde el primer momento y en todos sus poros, producto de la forma particular que ha acuñado el contenido concreto de la obra de que se trate.

La determinación formal de la vivencia que, por su esencia, es de contenido, «ingenuamente» receptiva, se explica por la estructura del reflejo estético de la realidad que hemos expuesto ya antes, o sea, por la peculiaridad del medio homogéneo que subyace a todo arte y a toda obra de arte, y por la función de la conformación artística, orientadora de las vivencias, en inseparable vinculación con el medio. Los diversos medios homogéneos pueden diferir mucho no sólo según las artes, sino también las personalidades de los artistas y hasta según las individualidades de las obras; pero todos tienen el rasgo común de trasponer al receptor al «mundo» particular de cada obra —piénsese en elementos formales como la entonación, la exposición, etc.— y de vincularle a él precisamente por su homogeneidad, por su intención de orientación según plan de las vivencias evocadas. El fracaso de la dación de forma no puede entenderse razonablemente más que como resultado de no haber conseguido el artista prestar a su obra la homogeneidad abarcadora de mundo que él pretendía y, con ella, la fuerza inmanente e intrínseca de orientación. Es indiferente que sean los artistas o los entendidos, los críticos, etc., de la intención artística y de la unidad de la voluntad artística, etc., los que formulen esos hechos, porque el sentido objetivo de tales formulaciones es siempre el fracaso de la intención que busca aquella homogeneidad llena de contenido; y ésta, como se ha mostrado en otros contextos, sería un juego sin significación si no contuviera una tendencia constructiva de un «mundo» homogéneo. Cézanne ha sido sin duda un artista muy poco preocupado por el éxito inmediato. Sin embargo, también en él se aprecia claramente que su

repetido concepto de «realización» significa precisamente lo que acabamos de indicar. He aquí algunas observaciones de su conversación con Osthaus, el director de museo: «"Lo principal en un cuadro" —dice—, "es acertar con lo espacial. En esto se reconoce el talento de un pintor". Al decir esto seguía con los dedos las líneas que limitaban los diversos planos de sus pinturas. Mostraba con toda precisión dónde había conseguido sugerir profundidad y dónde no había hallado aún la solución. En un lugar, decía, el color no había pasado de ser color, sin llegar a convertirse en expresión de lo espacial».[1] Ya el hecho de que Cézanne considerara intención central de sus paisajes la conformación de un espacio concreto muestra lo poco que puede hablarse aquí de una aspiración puramente artística en sentido técnico-formal; la expresión «el color no ha pasado de ser color» es prueba inequívoca contra todo supuesto dominio de tales veleidades. Del juicio de Cézanne sobre Courbet en esa misma conversación se desprende lo amplia y espiritualmente que está pensada esa tendencia a la «realización». Y por otras manifestaciones suyas se aprecia claramente lo mucho que admira la potencia realizadora de aquel pintor. En la conversación citada dice sobre él: «Cézanne apreciaba en él el ilimitado talento para el que no hay dificultades. "Grande como Miguel Ángel", decía, pero con la siguiente restricción: "le falta la espiritualidad superior"».[2] Para Cézanne, cuyo pensamiento es de gran pureza pictórica, espiritualidad no puede significar en ese contexto más que una alusión a la universalidad de la creación objetiva por las formas. La función orientadora del medio homogéneo no concentra pues sólo la vivencia receptiva sobre un terreno cualitativamente determinado de la vivencialidad del mundo (terreno que es aquí la pura visualidad), sino que incluso dentro de ese ámbito lo concentra además sobre determinados momentos de su vivencialidad concreta (en este caso, el espacio, expresado por la coloración). Y mediante todo eso tiene que refigurarse un «mundo», una refiguración concretamente cualitativa de la universalidad en la relación del hombre con la realidad, la cual unifique y concentre en su infinitud intensiva todas las capacidades del hombre (en este caso como problema de la espiritualidad, que Cézanne echa a faltar evidentemente en Courbet —y no es cosa importante

1. HANS GRABER, *Cézanne*, Basel 1942, págs. 267 s.
2. *Ibid.*, pág. 268.

discutir aquí si tiene razón— porque aspira a ella para su propia obra).

Si se considera esta situación desde el punto de vista de la vivencia receptiva, se llega al problema, ya antes tratado, de la trasformación del hombre entero en un hombre enteramente orientado a la universalidad de un medio homogéneo. El contenido humano de esa trasformación puede formularse diciendo que el hombre se aleja del contexto inmediato y mediado de la vida —relativamente, como veremos en seguida—, se desprende de él para orientarse temporal y exclusivamente a la contemplación de un concreto aspecto vital que refigura el mundo como totalidad intensiva de las determinaciones decisivas que se ofrecen desde una cierta perspectiva. La diferencia respecto de los correspondientes modos de comportamiento del proceso creador se desprende de la cosa misma: en éstos domina el principio activo, aunque la receptividad respecto del mundo es, de todos modos, un momento de eficacia constante y objetivamente imprescindible en ese modo de comportamiento; pero el momento de la actividad, de la progresiva trasformación de contenido vital en identidad de contenido y forma de la obra, tiene que ser siempre el abarcante y dominante. En la recepción inmediatamente contrapuesta a la obra consumada predomina con la misma naturalidad el momento de la acogida, y este comportamiento absorbe en lo inmediato y primario de un modo exclusivamente receptivo. Aunque la fantasía puede intervenir activamente, complementariamente, por vía de interpretación, esto no elimina la actitud básica de recepción; puede incluso decirse que en ese papel auxiliar de toda actividad anímica se expresa puramente el primado de la contemplación. Como ya antes hemos mostrado, una tal suspensión de las tendencias activas del hombre, de la voluntad de intervenir efectivamente en los datos concretos del mundo circundante, es también en la vida cotidiana un estadio intermedio a menudo imprescindible entre la posición misma de fines y su realización concreta; y se entiende sin más que la investigación científica no puede carecer de ese comportamiento a título de momento.

Pero la receptividad estética se diferencia cualitativamente de esos dos esquemas receptivos de la vida cotidiana y de la ciencia. Se diferencia del primero, ante todo, porque falta en ella la finalidad autónoma y concretamente determinada como motivo de la suspensión de la actividad. Y también porque la suspensión

de las actividades concretas en la vida no suprime, por los motivos dichos, la intención de actividad; no es más que un reculer pour mieux sauter, de tal modo que el sujeto, el hombre entero, sigue sin modificarse antes, después y durante esa suspensión. (No nos es necesario detallar la diferencia respecto de la situación en el reflejo científico; esa diferencia queda determinada por la contraposición entre las tendencias desantropomorfizadoras y las antropomorfizadoras.) Como para la receptividad estética la suspensión de la actividad y la finalidad es al mismo tiempo conscientemente transitoria absoluta, se produce la necesidad de trasformar el hombre entero en el hombre enteramente tomado por aquella recepción. El poder orientador y evocador del medio homogéneo penetra en la vida anímica del receptor, subyuga su modo habitual de contemplar el mundo, le impone ante todo un «mundo» nuevo, le llena de contenidos nuevos o vistos de modo nuevo y le mueve así a recibir ese «mundo» con sentidos y pensamientos rejuvenecidos, renovados. La trasformación del hombre entero en el hombre enteramente actúa pues aquí una ampliación y un enriquecimiento de contenido y formales, efectivos y potenciales, de su psique. Le acuden nuevos contenidos que aumentan su tesoro vivencial. El medio homogéneo le orienta a recibirlo, a apropiarse lo nuevo desde el punto de vista del contenido, y así se desarrolla simultáneamente su capacidad perceptiva, su capacidad de reconocer y gozar como tales nuevas formas objetivas, nuevas relaciones, etc.

Una tal concepción del comportamiento receptivo no contiene en sí misma mucha novedad. Pero si queremos entender y valorar con verdadera adecuación ese comportamiento, tenemos que captarlo —cosa que rara vez ocurre en la estética moderna— en el contexto de la entera vida humana. Pues no se da propiamente con él cuando, como frecuentemente ocurre, se contempla al receptor, ante el efecto de la obra, como una tabla rasa, como un disco gramofónico aún no grabado en el que cualquier cosa pudiera imprimir su efecto. Por otra parte, no es menos deficiente ni confusionaria la simple identificación del efecto estético con su propia inmediatez, sin pensar cómo resuena y obra en el receptor una vez que ha terminado el efecto inmediato, la comunicación. Creemos que sin este Antes y este Después de la impresión propiamente estética no se puede describir su esencia de un modo pleno y correspondiente a los hechos. Subrayemos ante todo: jamás es

el receptor una hoja en blanco ante la obra de arte, de tal modo que puedan escribirse en él cifras cualesquiera. El receptor, incluso cuando es un niño, llega siempre de la vida, cargado de impresiones, vivencias, pensamientos y experiencias que han arraigado más o menos firmemente en él a consecuencia de los efectos del tiempo, de la naturaleza, de la clase, etc., y que a veces, desde luego, pueden encontrarse en un estadio crítico de transición individual o social. Pensamos que es correcta nuestra anterior expresión según la cual el medio homogéneo irrumpe en la vida anímica del hombre entero situado como receptor, y que esa irrupción es necesaria si es que dicho hombre tiene que convertirse realmente en un receptor estético, en un hombre que, suspendido todo otro esfuerzo concreto, se entrega totalmente al efecto de la obra. Los conflictos que se producen en este punto son tan múltiples —tanto en sentido personal como en el ámbito directamente social, clasísticamente determinado— que no podemos aquí entrar ni por vía de ensayo en una tipificación provisional. Observemos simplemente que sería trivial y desorientada una limitación social absoluta de las posibilidades de eficacia de las obras de arte, como, por ejemplo, una limitación según la cual una obra nacida sobre una base de clase proletaria no pudiera tener eficacia alguna en la burguesía, o a la inversa; hay muchos ejemplos que dan vivo testimonio en contra de eso (el *Figaro* de Beaumarchais, la obra de Gorki hoy día, el film *Acorazado Potemkin*, la obra de Brecht, etc.). Pero también sería una simplificación inadmisible pensar que en esas resistencias, socialmente condicionadas, a la entrega receptiva no se manifiesta más que una tendencia antiartística; al contrario: es perfectamente posible que una sensibilidad artística viva y apasionada y el presentimiento de su infalible eficacia entren en conflicto con las tareas vitales del hombre entero que vive en la realidad. Gorki describe muy gráficamente un tal conflicto en sus recuerdos de Lenin. Cuenta que Lenin ha estado oyendo en una reunión sonatas de Beethoven y dice: «"No conozco nada más hermoso que la Appasionata, y podría oírla todos los días. Es una música maravillosa, más que humana. Siempre pienso, con un orgullo quizás ingenuo y pueril, que los hombres son capaces de hacer esos milagros" Luego arrugó los ojos, sonrió y terminó amargo: "Pero no puedo oír música con mucha frecuencia. Obra en los nervios, le da a uno ganas de decir tonterías y acariciar la cabeza a hombres que viven en este puerco infierno y a pesar de

eso han conseguido crear tanta belleza. Y hoy no está permitido acariciarle la cabeza a nadie, porque le arrancan a uno la mano de cuajo. Golpear es lo que hay que hacer con las cabezas, golpear sin compasión, aunque en el ideal estemos contra toda violentación de los hombres. Hum, hum, tenemos un trabajo de una dificultad de demonios"».[1] Este caso, que sólo es caso límite por la extrema intensidad de los dos polos, por la clara consciencia del conflicto, da una buena estampa de las resistencias que tiene a veces que superar la trasformación del hombre entero en el hombre enteramente, y también, desde luego, de que el arte auténtico dispone de un poder en principio irresistible para imponer a los hombres la receptividad y someterlos en cuanto orientados a ella. (Obviamente se producen colisiones de naturaleza análoga en el proceso creador. Pero como éstas no se refieren a la obra en su acción de obra consumada —pues cuando el artista se enfrenta con obras ya consumadas es esencialmente un receptor, aunque con modificaciones nada irrelevantes—, sino a una obra que se encuentra in statu nascendi, y como en este caso corresponde a la actividad artística un papel decisivo, etc., tenemos que remitir su estudio a la segunda parte.)

No menos importante —y no menos descuidada teoréticamente— es la relación entre la receptividad estética y el Después del efecto. La suspensión de la actividad concreta, de las finalidades concretas del hombre entero, se diferencia de la cotidianidad en lo estético ante todo porque en la vida cotidiana se continúa a un nivel superior, se persigue concretamente a un nivel superior la finalidad por la cual ha tenido lugar la suspensión; mientras que la vuelta desde la suspensión estética a la vida es una vuelta a aquellas actividades cuya continuidad quedó interrumpida por la vivencia artística. Ésta misma se encuentra poquísimas veces en relación inmediata con dichas actividades, y aún en esos raros casos la conexión, vista desde el carácter estético de la vivencia, suele ser casual o, por lo menos, mediada en alguna manera. Este rasgo de las vivencias artísticas, que parece aislado de la vida, lleva en muchas estéticas idealistas a separar dichas vivencias total o casi totalmente de la existencia normal de los hombres; esta tendencia aparece del modo más pujante en la doctrina kantiana del

1. M. Gorki, *Erinnerungen* [Recuerdos], ed. alemana, Berlin 1928, páginas 245 s.

«desinterés» del comportamiento estético, que ya hemos rozado en otros contextos. De ello parece seguirse una escisión esencial entre lo estético y la vida activa, escisión, empero, que no puede construirse, ni siquiera abstractamente, más que desconociendo el concreto Después del efecto estético. Las tendencias vivas y progresivas en estética, como la orientación de la Antigüedad, la de la Ilustración, la de los demócratas revolucionarios rusos, etc., han puesto siempre en primer término el gran papel social del arte, el cual no sólo está documentado por una práctica milenaria, sino que es también convincentemente derivable de la esencia del arte, con la condición de que se aclare sin prejuicios y suficientemente la relación entre la vivencia estética y su Después en la vida. La estética antigua ha visto muy claramente este problema al descubrir en todas las cuestiones del arte asuntos públicos, cuestiones de pedagogía social. Frente a ella, y con muy pocas excepciones, la estética moderna representa un retroceso. Eso se debe en parte a que ha descuidado totalmente y hasta por principio ese modo del efecto artístico, reduciendo esencialmente la percepción del arte a un conocimiento de taller, y en parte a que, aun reconociéndole ese efecto social, lo ha interpretado de un modo demasiado directo, demasiado concretamente ligado al contenido, como si el arte existiera para facilitar inmediatamente determinadas y concretas tareas sociales.

Frente a esos dos falsos extremos, la estética antigua (y sus dignas sucesoras modernas) adoptan una posición que da ampliamente razón del real papel social del arte. Esa posición reconoce el poder de las vivencias estéticas, que influyen intensamente en el hombre y pueden incluso trasformarlo; en este sentido rechaza por anticipado toda teoría que intente aislar lo estético de la vida social. Pero la estética antigua no contempla esa función social como una prestación de servicios a tal o cual finalidad actual y concreta, sino que descubre su significación en el hecho de que un determinado ejercicio de determinadas artes es parte de las fuerzas formadoras de la vida humana y, por tanto, de la vida social; que el arte es capaz de influir en los hombres en las direcciones de efecto promotor o inhibidor de la formación de determinados tipos humanos. Por eso distingue Aristóteles entre el efecto musical que se limita a dar goce sensible y el otro efecto de la música —sin duda íntimamente enlazado con el primero— que es ético y por el cual ese arte «influye en el carácter y en el alma». Ese efecto

ético, el despertar de sentimientos morales en el alma a través del entusiasmo, es para Aristóteles el problema central: «Mas el entusiasmo es un afecto del alma como supuesto de la vida ética. También la mera representación mímica sin ritmos ni cantos produce en todos los corazones un sentimiento acorde. Pero puesto que es propio de la música el deleitarnos, y de la virtud el alegrarse, amar y odiar rectamente, es evidente que en su cultivo nada hay que aprender tanto, nada hay que tomar tan por costumbre como el recto sentimiento moral y a la alegría por las costumbres virtuosas y los actos nobles. Los ritmos y las melodías, como imitaciones de la cólera y la dulzura, así como del valor y la moderación y sus contrarios, junto con la naturaleza peculiar de los demás sentimientos y cualidades morales, se acercan mucho a la verdadera esencia de todos ellos. Esto lo muestra la experiencia. Oímos melodías tales y cambia nuestro ánimo. Pero la costumbre adquirida de entristecerse o alegrarse por lo semejante está cerca del mismo comportamiento con la realidad».[1] Lo mismo afirma Aristóteles, en las subsiguientes consideraciones, sobre las artes plásticas, y es sabido que piensa lo mismo sobre la literatura, razón por la cual no será necesario detallar más este punto. El efecto social que la filosofía antigua espera consiguientemente del arte puede tal vez resumirse del mejor modo con las palabras, ya aducidas, de Lessing, el cual no sólo se ha esforzado por renovar esa tendencia de acuerdo con los nuevos tiempos, sino que, además, se ha orientado siempre por las experiencias de la Antigüedad, especialmente por la categoría aristotélica de la catarsis. Lessing formula la finalidad social fundamental como «trasformación de las pasiones en disposiciones virtuosas».[2] La formulación aparece en el contexto de una polémica contra falsas interpretaciones de la doctrina aristotélica de la catarsis. Es universal uso de la literatura estética el aplicar esa categoría, tal como efectivamente la ha acuñado Aristóteles, sólo a la tragedia, a los afectos temor y compasión. Nosotros creemos que el concepto de catarsis es mucho más amplio. Como en todas las categorías importantes de la estética, también en la catarsis se comprueba que su origen primario está en la vida, no en el arte, al que ha llegado desde aquélla. Como la catarsis fue y es un momento constante y significativo de la vida social, su re-

1. ARISTÓTELES, *Política*, libro VIII, cap. 5.
2. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie* [Dramaturgia hamburguesa], *cit.*, 82.

flejo tiene que ser forzosamente un motivo siempre recogido por la conformación estética y, además, un elemento ya presente entre las fuerzas formadoras de la refiguración estética de la realidad. En mi ensayo sobre Makarenko[1] he descrito detalladamente esa interrelación entre el hecho de la vida, la refiguración y la aplicación consciente a la vida, refiriéndome a la doctrina pedagógica de este autor. En ese lugar he intentado también mostrar que aunque el fenómeno de la catarsis muestra ya en la vida una cierta afinidad con lo trágico, razón por lo cual se objetiva estéticamente del modo más rico en ese dominio, sin embargo, abarca por su contenido otro dominio mucho más amplio. Puestos ahora ante la cuestión de si esa afirmación permite aún una generalización ulterior, remitiremos a nuestras anteriores consideraciones sobre el carácter desfetichizador de lo estético y, en relación con ellas, a su contenido positivo: todo arte, todo efecto artístico, contiene una evocación del núcleo vital humano —lo que plantea a cada receptor la pregunta goethiana de si es él mismo núcleo o cáscara—, y al mismo tiempo, inseparablemente de ella, una crítica de la vida (de la sociedad, de la relación que ella produce con la naturaleza). Y como, según se ha visto, la vivencia receptiva tiene que ser desde el punto de vista inmediato una vivencia de contenido, la vivencia misma manifiesta este complejo problemático como contenido central del «mundo» que la obra de arte despierta a la evidencia. Puesto que toda obra de arte se revela al receptor como individualidad (de obra) única, como contenido concreto único, nuestro ciclo de problemas no aparece directamente sino en poquísimos casos. Pero, invisible, está siempre presente. El modo como la forma estética elabora su contenido, como lo hace eficaz en y por el medio homogéneo, indica este contenido sumamente general de todas las auténticas obras de arte y crea en la fuerza de las formas, orientadoras de las vivencias del receptor, una intención orientada a ese centro. La transformación del hombre entero de la cotidianidad en el hombre enteramente tomado que es el receptor en cada caso, ante cada concreta obra de arte, se mueve precisamente en la dirección de una tal catarsis, extremadamente individualizada y, a la vez, de suma generalidad.

La justificación de una generalización tan considerable del con-

1. G. Lukács, *Der russische Realismus in der Weltliteratur* [El realismo ruso en la literatura universal], Berlin 1952, págs. 423 ss.; *Werke* 5, *Probleme des Realismus*, II.

cepto de catarsis no nace pues simplemente de la estructura de la obra de arte considerada en sí misma. La obra de arte concentra en su identidad de contenido y forma dos importantes complejos relacionales: el de ella misma con la realidad objetiva como totalidad a la que debe su propio nacimiento, y el de una posibilidad de ejercer alguna influencia en el alma del receptor. Cuanto más profundos y amplios son los contenidos que la forma artística pone en identidad consigo misma, tanto más amplios y de profundo alcance son esos ciclos referenciales. Seguramente no hará falta explicar detenidamente que la capacidad correspondiente está íntimamente relacionada con la crítica de la vida. Habría que justificar, acaso, por qué hablamos de una crítica de la vida, en vez de decir crítica de la sociedad, pese a que las dos expresiones son casi sinónimas, y a que, evidentemente, la forma apariencial concreta de la vida en cada caso —y el arte da precisamente forma a esa concreción y particularidad— tiene su fundamento real en el estadio histórico concreto de la sociedad. La sustitución de la palabra sociedad por la palabra vida no pretende negar esa vinculación ni su plena fundamentación. Trata, simplemente, de dirigir la atención hacia el hecho de que lo que se manifiesta inmediatamente en la obra de arte lo hace en la forma de la vida; el condicionamiento social de un paisaje, por ejemplo, o de un sentimiento amoroso, de una melodía o de una cúpula no puede descubrirse en muchísimos casos más que por medio de un análisis frecuentemente muy mediado y complicado, mientras que su efecto artístico procede sin más, sin consciencia de la mediación de las determinaciones sociales que en realidad lo fundamentan. Por eso puede describirse con la expresión vida la universalidad de los contenidos que evoca el arte de un modo más comprensible y —después de esta explicación— libre de equívocos. A eso se añade aún que el arte, como varias veces hemos expuesto, contiene, como acto primario de posición, la adopción de una actitud, o sea, la crítica de su contenido. La afirmación o negación, contenida en ese acto, de determinados aspectos, formas, modos de manifestación, etc., de la vida puede pues ejercer un efecto de sacudida aunque el fundamento social no sea consciente para el creador ni para el receptor; pero a consecuencia del carácter objetivamente social de su sustancialidad, ese efecto irradia necesariamente a lo social.

Para entender mejor efectos de esa naturaleza tenemos que recordar otro rasgo esencial, importante y ya conocido, de la esfera

estética: su pluralismo de principio. Hemos considerado hasta ahora esta cuestión en la perspectiva de la génesis y las condiciones de eficacia del arte. Ahora se pone en primer término su función social, humana, en la existencia entera de los hombres. La unidad originaria del hombre —sumamente limitada, precisamente, en cuanto que primaria—, su existencia inmediata como hombre entero, tiene que quedar más o menos encubierta, enterrada, aunque sólo relativamente, por el desarrollo de la civilización. Sin admitir la crítica romántica a la fragmentación del hombre, a su parcelación en diversas especialidades, no puede, de todos modos, negarse que en muchas sociedades desarrolladas, en la capitalista ante todo, se hacen efectivas tendencias en ese sentido. Nos hemos ocupado tan extensamente de la misión desfetichizadora que tiene el arte para mostrar que le compete en ese proceso un papel de regulador, el de médico de ciertas enfermedades del progreso. El estado normal, la salud del hombre, es la posibilidad de su despliegue omnilateral, realizada en algunos períodos históricos para una parte al menos de las clases dominantes, exigida para la humanidad entera por las tendencias democrático-revolucionarias y socialistas, las cuales son además, en principio, capaces de realizarla. Desde el punto de vista del individuo, esa omnilateralidad en el despliegue de todas las capacidades, de todas las posibles relaciones sociales con la vida, es un ideal; en ese ideal se mientan a la vez la deseabilidad y la situación de mera aspiración. Toda obra de arte y todo arte se dirigen, como sabemos, al hombre enteramente considerado, lo cual hace ya visible la situación caracterizada por el hecho de que la unidad y la totalidad que aquí se realizan, aunque son más auténticas e intensas que en ningún otro dominio de la vida, no son capaces de actualizar más que un aspecto del hombre entero. En la pluralidad de las artes y de las obras individuales se objetivan la unidad y la totalidad verdaderas del hombre en todos sus aspectos: su existencia y su efecto, siempre dado al menos potencialmente, muestran que ese ideal no se ha realizado nunca del todo, pero que no contiene nada trascendente (tampoco un deber-ser trascendente), sino que es reflejo de la existencia real, de la real evolución de la humanidad. La pluralidad de las artes y de las individualidades de obra expresa, por una parte, la consumación interna de las diversas relaciones de este tipo con la realidad, su infinitud intensiva y, por tanto, su orientación a la totalidad del hombre —precisamente en la forma del

hombre enteramente tomado—, y, por otra parte y al mismo tiempo, el hecho de que el hombre no puede realizar en cada caso más que una de esas relaciones, el hecho de que el modo general de su realización es extraordinariamente múltiple, mientras el modo concreto es ya incluso de variedad infinita. Por mucho, pues, que cada obra de arte esté consumada como realización del ideal, por muy posible que sea en su recepción una satisfacción sin restos —lo cual parece superar el concepto de ideal—, la realización fáctica del hombre omnilateral sigue siendo inalcanzable en la plétora de esos actos; en este sentido tiene que seguir siendo para el hombre su omnilateralidad un ideal, o, dicho más concretamente, la meta de un infinito proceso de aproximación.

Formalmente se sigue del pluralismo recién aludido de la esfera estética que la trasformación del hombre entero de la cotidianidad en el hombre enteramente tomado en la recepción de una obra individual significa siempre, si se trata de la recepción de una auténtica obra de arte, un paso de aproximación a la omnilateralidad del hombre. Pero es claro que este proceso no puede caracterizarse nunca del todo si nos limitamos al aspecto formal. Para acercarse más a su contenido hay que tener ante todo en cuenta la coincidencia de la crítica de la vida en las obras de arte con el dilema goethiano del núcleo y la cáscara. Tampoco aquí es primariamente estética la relación entre ambas cosas. El arte se limita a explicitar una intensificación ya presente en la vida, aunque sin duda cualitativamente mutada con el paso a lo estético. El hecho social, filosófico o antropológico que subyace a esta situación no puede sorprender más que a las tendencias modernas que ven la esencia del hombre en un solitario y absoluto aislamiento. Si, por el contrario, el hombre se concibe como social según su esencia humana, al modo como hemos hecho siempre aquí, entonces es claro sin más que el dilema goethiano sobre el ser personal como núcleo o cáscara está vinculado del modo más íntimo con la conducta social del hombre, con la presencia de una crítica de la vida, con la dirección y la fuerza de esa crítica. Podría decirse que la vida misma plantea constantemente esta cuestión, en cada momento de la acción o de la reflexión sobre ella, antes o después de realizarla. El contenido esencial de las resultantes interacciones puede resumirse del mejor modo diciendo que el carácter nuclear del individuo sólo puede nacer de unas relaciones subjetivamente auténticas con la realidad; si esas relaciones no son veraces, el hombre

mismo, incluso como personalidad, tiene que rebajarse a ser una mera suma de cáscaras. La literatura moderna ha descrito en efecto esas degradaciones innumerables veces; el *Peer Gynt* de Ibsen ofrece en una escena de repaso general de toda su vida una confirmación nada intencionada, y tal vez por eso muy conveniente, de la afirmación de Goethe. De modo inmediato, pero sólo inmediato, esta actitud subjetivamente sincera resulta decisiva, independientemente de la naturaleza de esa relación con el mundo cuya intención subjetiva es correcta: piénsese en el «carácter nuclear» de la figura de Don Quijote. Considerada más de cerca resulta desde luego que la corrección objetiva de la relación con el mundo, la exactitud de la crítica de la vida es un momento ineliminable. También es verdad que en el caso de Don Quijote la sinceridad subjetiva cuenta mucho más que en Peer Gynt; pero si su crítica de la vida no contuviera también una gran porción de verdad objetiva, el núcleo de este personaje se reduciría inevitablemente a una acumulación de cáscaras. Aún más: todos esos factores subjetivos —y no sólo la intención— pueden sin duda salvar el núcleo como tal, pero no, en este caso, hacer de él un punto de partida, una fuerza motora para una aproximación al hombre omnilateral; el núcleo es entonces más bien una cárcel que aísla a Don Quijote en un mundo falso, fetichizado por él mismo.

Sólo con la ayuda de unos ejemplos hemos podido iluminar un poco este ciclo de problemas, porque su papel en la vida es demasiado amplio, ramificado y abarcante para poder agotarlo sistemáticamente en una estética; en realidad es de carácter más ético que estético. Por eso se trataba sólo de aludirlo, con objeto de indicar al menos a grandes rasgos el trasfondo vital del que surgen las exigencias sociales al arte y el flujo vital en el que desembocan. Se nos permitirá añadir aún algunas observaciones complementarias al servicio de ese limitado intento de concreción. Igual que en el comportamiento ético, también en el desarrollo intelectual y cultural del hombre reina una situación muy complicada. En este punto ha adoptado Goethe —a diferencia del aristocraticismo irracionalista que hoy domina en muchas partes— un punto de vista democrático mucho más avanzado. Escribe Goethe: «El hombre más modesto puede ser completo si se mueve dentro de los límites de sus capacidades y sus habilidades».[1] Esta afirmación no puede

1. GOETHE, *Maximen und Reflexionen* [Máximas y reflexiones], *cit.*, IV, pág. 226.

ser mal entendida, porque procede de Goethe y por tanto no puede contener ninguna tendencia a idealizar románticamente estadios primitivos, ni menos a contraponer polémicamente como modelos esos estadios a otros más evolucionados. Goethe no pretende más que indicar esa posibilidad como tal, sin que por ello haya puesto nunca en duda la necesidad de rebasarla. Al contrario: para él la misión más importante del arte es precisamente la que, a niveles culturales ya muy desarrollados, lleva a la nuclearidad del hombre que él postula, la que despierta, robustece y promueve las tendencias vitales adecuadas a ello, la que es capaz de inhibir e incluso suprimir las tendencias contrapuestas. Por eso es para él siempre decisiva la relación correcta con el mundo externo; y, por lo que hace a sus propias condiciones de desarrollo, suele formular los postulados ético-estéticos aquí relevantes en el contexto de la metodología de la investigación de la naturaleza, cuya relación con la estética en el pensamiento de Goethe hemos estudiado ya. Así ocurre por ejemplo en el poema *Epirrhema*, muy emparentado temáticamente con *Ultimátum*, antes aducido:

Al contemplar la naturaleza
Atended siempre a lo uno como al todo;
Nada está dentro, nada está fuera.
Pues lo que dentro, está fuera.
Y así aferrad sin dilación
El misterio sacramente público.

La idea de la identidad de lo interno y lo externo nos es ya familiar por nuestras consideraciones. Y a nadie sorprenderá ahora la consecuencia de que aquella relación con el mundo que ayuda al hombre a formar en su personalidad un verdadero núcleo está relacionada del modo más íntimo con ese modo de considerarla; aún menos asombrará la tesis de que este modo de contemplar el mundo tiende a lo estético, que la obra de arte ofrece precisamente el único reflejo del mundo en el que esa tendencia puede llegar a una realización completa. El propio Goethe formula esa referencialidad al hombre, ese centrarse el mundo objetivo en él, usando términos que rebasan lo estético y que precisamente por eso, pero sólo por eso, no son siempre filosóficamente sólidos. Por ejemplo: «No conocemos mundo alguno sino en relación con el hombre; no

queremos arte alguno sino como reproducción de esa relación».[1] La mera afirmación de esta contemplación antropomorfizadora —que es importante para el arte, pero más que problemática para la relación con el mundo, con la naturaleza, con el reflejo de su verdadero Ser-en-sí— le resulta con razón al propio Goethe insuficiente. Dice también: «El arte plástico está ligado a lo visible, a la manifestación externa de lo natural».[2] Pero al mismo tiempo se da cuenta de que en el concepto de lo natural no está contenido sólo algo visualmente objetivo, sino también algo humano, y precisamente ético, esto es, socialmente moral. Si recordamos ahora la concepción de la eticidad durante este período, desde la crítica de la ética subjetivista kantiana por Goethe y Schiller —por ejemplo, en la época del *Guillermo Meister*— hasta la plenitud de esta tendencia en la contraposición de moralidad y eticidad en la *Filosofía del Derecho* hegeliana, vemos claramente que se trata de la actividad social del hombre. Por eso la observación de Goethe que completa el aforismo recién aducido, y según la cual todo objeto del arte debe juzgarse según su adecuación para ser «una expresión ética de lo natural», cobra particular peso.

Con eso ha puesto Goethe el fundamento filosófico de nuestra generalización de la catarsis para el arte en general, y para el arte plástico en particular. Pues si la relación visual del hombre a los objetos naturales, a su conjunto, es una relación ética —y recordamos otra vez lo dicho sobre el reflejo del intercambio de la sociedad con la naturaleza—, entonces en el efecto que produce su refiguración artística se tiene una conmoción a la que con fundamento se puede llamar ética. En lo inmediato se mezcla a la conmoción del receptor por lo nuevo que desencadena en él cada obra individual un sentimiento concomitante negativo, un pesar, una especie de vergüenza por no haber percibido nunca en la realidad, en la propia vida, lo que tan «naturalmente» se ofrece en la conformación artística. Creemos que no hará falta ya exponer cómo en ese contraste y en esa conmoción se contienen una anterior contemplación fetichizadora del mundo, su destrucción por su propia imagen desfetichizada en la obra de arte y la autocrítica de la subjetividad. Rilke ha dado una vez una descripción poética de un torso arcaico de Apolo. El poema culmina —precisamente en el

1. *Ibid.*, XXXV, pág. 320.
2. *Ibid.*, pág. 303.

sentido de nuestras anteriores consideraciones— con una exhortación de la estatua al que la contempla: «Tienes que cambiar de vida». El enriquecimiento y la profundización que suscita toda auténtica obra de arte plástico —por lo cual, sea dicho de paso, se despierta y se desarrolla el sentido artístico de los hombres— son casi inimaginables sin una tal comparación, aunque ésta no pase de sentimiento concomitante apenas consciente, e independientemente de que la eficacia de su acento emotivo sea fuerte o débil. (Aquí vemos de nuevo que la vivencia artística receptiva no puede comprenderse sin tener en cuenta el Antes.) El reproche al Antes, la exigencia para el Después, aunque ambos parezcan casi borrados en la inmediatez de la vivencia, constituyen un contenido esencial de lo que antes hemos llamado forma máximamente generalizada de la catarsis: una sacudida tal de la subjetividad del receptor que sus pasiones vitalmente activas cobren nuevos contenidos, una nueva dirección, y, así purificadas, se conviertan en basamento anímico de «disposiciones virtuosas».

Sin pretender discutir ahora las concretas tesis de Aristóteles sobre el temor y la compasión como contenido de la catarsis trágica, observaremos sólo que el contenido de la tragedia está formado por las relaciones más agudas del hombre con su entorno, que la extrema contradictoriedad de su existencia, manifiesta en esas relaciones, obra en su autoconsciencia con una vehemencia y una intensidad que corresponden a ese contenido y desencadenan la forma clásica de la catarsis. Por eso no es nada sorprendente que fuera este concepto el primero en analizarse e interpretarse detalladamente y que, comparadas con su potencia, todas las demás manifestaciones quedaran más o menos en segundo término. Pero si recordamos las aducidas observaciones socio-pedagógicas de Aristóteles sobre la música —y desde el punto de vista del planteamiento metodológico de esta cuestión pueden considerarse de análoga intención las de Platón, pese a todas las demás diferencias—, comprobaremos que también aquí, aunque con otros contenidos, con distinta profundidad, intensidad, etc., se piensa en efectos catárticos orientados al desarrollo de otras «disposiciones virtuosas»; lo mismo puede decirse de las artes plásticas según claras alusiones de la estética antigua.

Por otra parte no se debe ignorar en el análisis de la tragedia que su contenido y su específica conformación se basan precisamente en la unidad de lo externo y lo interno. La pasión trágica que

brota del alma como una fuerza irresistible se hace, desde el punto de vista de la consciencia normal cotidiana, algo «externo», mientras que al mismo tiempo el destino, fruto del mundo circundante, se convierte, a lo largo del desarrollo trágico, en una necesidad interna de la persona afectada, en el destino propio de ésta. Si no se produce esta íntima afinidad entre el héroe y el destino, dejará de producirse también la profunda conmoción trágica; lo trágico entonces, como tantas veces ocurre en el curso de la historia, se deforma para dar lo absurdo y tremendo o se trivializa en cotidiana sensiblería. Y es claro que la significación estética de la tragedia —e inseparablemente con ella sus significaciones ética y social— reside precisamente en esto, en la verdad de la vida que el arte refleja purificada e intensificada. De lo cual se sigue que la autenticidad de la individualidad no puede documentarse más que sometiéndola a la prueba de lo extremo, y que la cuestión de si es núcleo o es cáscara no puede recibir respuesta adecuada más que en este lugar. Por eso la tragedia produce la forma más rica y más propia de catarsis. Pero como la disolución del dilema de lo externo y lo interno en tanto que el problema vital aparece por todas partes —siempre en íntima conexión con el carácter nuclear de la persona— y como a consecuencia de la estructura pluralista de la esfera estética surgió y surge siempre para cada tipo de pregunta de la vida un tipo de respuesta artística con necesidad social, creemos que nuestra generalización del concepto de catarsis no es una mera construcción, sino que ayuda a formular desde un punto de vista determinado la esencia de lo estético.

Pero esa ampliación de la vivencia catártica a los efectos verdaderamente profundos de todo arte auténtico, ampliación que creemos cumplidamente justificada, tiene que ser en seguida objeto de reservas restrictivas con objeto de que ninguna generalización adialéctica de este concepto anule, o embote al menos, su agudeza y su determinación. Hay que partir ante todo de que cada catarsis estética es un reflejo concentrado y conscientemente producido de conmociones cuyo original puede siempre hallarse en la vida misma, aunque en ella, cierto, en nacimiento espontáneo del decurso de las acciones y los acontecimientos. Por eso es necesario registrar que la crisis catártica desencadenada en el receptor por el arte refleja los rasgos más esenciales de esas constelaciones vitales. En la vida se trata siempre de un problema ético, el cual, por tanto, tiene que constituir también el contenido

central de la vivencia estética. Pero es claro que en la regulación de la vida humana por la ética la conversión catártica no constituye más que un específico caso límite en el sistema de las decisiones éticas posibles; junto a ella —por no destacar más que una cuestión importante— son posibles resoluciones sin emotividad que producen actitudes éticas tan fuertes, duraderas y firmes como las conmociones catárticas, y en muchos casos más que éstas. Es esencial a lo ético el que la tenacidad consecuente sea jerárquicamente superior a todo entusiasmo, por apasionado, sincero y profundamente sentido que éste sea.

Por eso se encuentra siempre en la ética una permanente desconfianza crítica respecto del entusiasmo, justamente caracterizado en este sentido por Dostoievski con la expresión «heroísmo precipitado». También la poesía ha expresado con frecuencia esa desconfianza; baste con recordar la magnífica descripción que dedica Tolstoi a las figuras de Karenin, Anna y Wronski, que viven todos, junto al lecho de Anna, una catarsis auténtica y profundamente sentida, quedan convencidos sinceramente de que podrán trasformar los fundamentos de su conducta en la vida, y luego vuelven a hundirse poco a poco, irresistiblemente, por obra de su cotidianidad psíquica, en sus viejas formas de existencia. Si ya en la vida ética de los hombres está plenamente justificada la desconfianza para con los «heroísmos precipitados» desencadenados catárticamente —pese a que, desde luego, no es raro que de esas crisis se sigan renacimientos éticos—, la ambigüedad es aún más llamativa en las refiguraciones artísticas de la realidad. En posteriores consideraciones veremos detalladamente que el hombre se orienta necesariamente en la vida hacia acciones, decisiones, etc., individuales, aisladas, mientras que en su actitud respecto de la obra de arte se suspende temporalmente esa vinculación de las vivencias a dichas manifestaciones concretas de la realidad, de tal modo que se entrega a la vivencia estética de cada caso con su personalidad total, sin que las consecuencias éticas de esos efectos puedan revelarse sino en el Después de la receptividad; por eso tales consecuencias tienen que ser aún más multívocas y más ricas en estratos que los efectos producidos por la vida misma.

Esa multivocidad se exacerba aún por el hecho de que la catarsis puede ser también negativa, igualmente desde muchos puntos de vista. No nos referimos a la circunstancia de que su efecto

sea a veces, intencionadamente, terrificante, revelador del mal, como en las grandes comedias. En *El revisor* ha dado forma Gogol al efecto catártico negativo de la risa, cuando hace que el policía, desenmascarado por la acción, se dirija a los espectadores diciéndoles: «¿De qué os reís? Os estáis riendo de vosotros mismos». Pero, aparte de eso, el efecto catártico, con independencia de la intención del autor e incluso del contenido de la obra, puede discurrir por un camino éticamente problemático y hasta negativo. En el caso relativamente más sencillo, la receptividad se aferra a determinadas formas aparienciales inmediatas y pasa por alto la totalidad de la intención y la realización. Esto puede ocurrir precisamente con obras de efecto intenso y violento, con lo que la catarsis se desvía por caminos moralmente oblicuos y poco satisfactorios. Goethe ha observado la aparición de esa tendencia muy poco después de la difusión de su *Werther*; su pequeño poema que esboza ligeramente el fundamento de la popularidad de esa obra termina con las siguientes palabras, dirigidas por aquel personaje, tan querido e imitado, a sus lectores: «Sé un hombre y no me imites».

Pero la mutación del efecto estético puede llegar incluso a una pura negatividad moral. No es posible seguir en el marco de estas consideraciones los problemas que esto suscita en sus complicadísimas ramificaciones reales, pues para hacerlo habría que determinar detalladamente las categorías éticas aquí decisivas, poniéndolas además en su adecuada correlación. Lo más que podemos hacer es subrayar brevemente dos importantes circunstancias. En primer lugar, la historicidad y, con ella, la relatividad histórica y la contradictoriedad manifiestas en el modo aparencial concreto de esas categorías; lo histórico-socialmente nuevo y progresivo mismo suele expresarse en formas muy contradictorias y hasta ser muy contradictorio desde el punto de vista de la humanidad. Piénsese, por ejemplo, en la figura de Napoleón y en la influencia de su personalidad en personajes artísticos tan dispares como Rastignac, Julien Sorel o Raskolnikov (tomados como tipos de situaciones sociales reales y concretas). Es claro sin más que el efecto catártico debido al reflejo de sus destinos puede mutar muy fácilmente en algo moralmente ambiguo y hasta puramente negativo; recuérdese el eco de la tragedia de Raskolnikov en el posterior escritor social-revolucionario Savinkov-Ropchin. La posibilidad de estos efectos se funda y refuerza —en segundo

lugar— por el hecho de que lo moralmente recusable no tiene por qué ser siempre necesariamente un fracaso de la «criatura» humana ante la majestad de las normas morales, sino que puede llegar al establecimiento de normas malas. No se trata en esos casos de un retroceso del hombre ante los mandamientos de la moral, ni de su hundimiento en un caos de mera inmediatez, costumbre, intento, etc., sino, por el contrario, de un erguirse por encima de ese nivel, de una autoelaboración formalmente análoga de la propia particularidad, de un autorrebasamiento del hombre tal como el que se consigue en la conducta moral. Lo que aquí distingue entre el bien y el mal es el contenido de las máximas, no la fuerza del modelo humano. Y como en lo inmediato la catarsis estética produce ante todo una elevación del hombre respecto de su propia cotidianidad, no puede en modo alguno excluirse la orientación hacia tales comportamientos, aparte de que la dialéctica y la contradictoriedad históricas antes aludidas facilitan en muchos casos su realización.

Por instructiva, pues, que sea, en sentido histórico-universal, la interpretación por Lessing de la doctrina aristotélica de la catarsis, un análisis de la práctica puede perfectamente suscitar dudas y reservas respecto de su univocidad ética. El viejo Goethe lo ha dicho en *Espigando la Poética de Aristóteles*: «El que avanza por el camino hacia una formación interna verdaderamente ética notará y reconocerá que las tragedias y las novelas trágicas no tranquilizan en absoluto el espíritu, sino que agotan el ánimo y lo que llamamos corazón, y los llevan a un estado indeterminado y vago; la juventud ama ese estado, y por eso gusta apasionadamente de tales producciones».[1] No es éste el lugar adecuado para estudiar detalladamente la interpretación goethiana del tema global de la catarsis, ni, especialmente, su tesis, tan problemática, de que la catarsis no se desarrolla en el receptor, como efecto de la obra, sino en la obra misma, cuya coronación constituye como reconciliación. La duda recién aducida respecto de la posibilidad de efectos ético-catárticos se relaciona de ese modo con una duda sobre la influencia moral del arte en general. La cerrazón interna de la obra de arte, su totalidad omnicomprensiva, redondeada, contiene pues en esto un desgarramiento de la vinculación necesaria de la ética y la estética, su limitación a una «casualidad» en

1. GOETHE, *Nachlese zu Aristoteles' Poetik*, *Werke*, *cit.*, XXXVIII, pág. 81.

la que se acentúa esencialmente la «suavización de las costumbres», la cual puede también degenerar en «debilidad». Nos abstenemos empero de una polémica, ante todo porque la citada concepción no tiene en el sistema total de las concepciones de conjunto de Goethe —incluidas las del viejo Goethe— más que un carácter episódico en ese extremismo; lo único que ese sistema admite orgánicamente es la defensa de la cerrazón de la obra, la recusación de efectos moralizantes inmediatos.

La reserva de Goethe contra un efecto moral directo y unívoco de la catarsis es muy importante porque esa concepción reaparece también constantemente en el curso del desarrollo posterior, bajo cambiantes formas. Sus consideraciones se refieren sobre todo a la tragedia, pero contienen alusiones a todas las artes, a la música sobre todo. En ésta —y en las artes plásticas, pero en otras formas— la indeterminación y la multivocidad se exacerban efectivamente, en sentido intelectual y moral, mucho más de lo que hemos visto en la literatura. Thomas Mann ha dado, desde el *Tristan* hasta el *Faustus*, una exposición muy detallada de esta problemática, pero también Hermann Hesse, mucho más mitigado y menos agudo, recoge, por ejemplo, en el *Lobo estepario* la problematicidad de los efectos éticos de la música. Su personaje relaciona esas reflexiones con una meditación sobre la evolución de Alemania, y dice en un apasionado monólogo autocrítico: «Nosotros, hombres del espíritu, en vez de defendernos virilmente y obedecer al espíritu, al logos, a la palabra, y procurarle audiencia, soñamos todos en una lengua sin palabras que diga lo inexpresable, que represente lo insusceptible de forma. En vez de manejar su instrumento con la mayor fidelidad y honestidad posibles, el alemán ha conspirado siempre contra la palabra y contra la razón, y ha coqueteado con la música. En la música, en maravillosas y felices formaciones de sonidos, en alegres maravillosos sentimientos y estados de ánimo jamás obligados a realizarse, se ha mecido el espíritu alemán y ha dejado de cumplir la mayoría de sus tareas efectivas». Aquí se aprecia claramente la mutación en lo contrapuesto. Es posible que no sirva para manifestar esta multivocidad la exposición del personaje Richard Wagner en el *Súbdito* de Heinrich Mann, puesto que esta obra contiene también al mismo tiempo una crítica de la música wagneriana; pero no puede pasarse por alto la instructiva descripción del hermoso film soviético sobre la vida del guerrillero Chapaiev: en ese film

aparece un sangriento y cruel general de los blancos que en sus horas de ocio toca con entusiasmo y muy aceptablemente música de Beethoven.

Puestas juntas todas esas reservas, la esencia de la catarsis en la tragedia —por no hablar ya de la música— parece autodestruirse. La contraposición resulta particularmente aguda si se recuerda una vez más la clarísima actitud de la estética antigua, tal como se nos conserva en Platón y Aristóteles. Ya esa posición es un fenómeno de autodisolución de la polis, en cuya época de florecimiento la vinculación entre la estética y la ética debió ser sin duda mucho más rectilínea e ineliminable. (La condena del arte por Platón es precisamente un producto de esa crisis de la polis). Pero nos parece que no se trata de una contraposición excluyente. La estrecha vinculación entre la ciudadanía y la ética (y, por tanto, entre la estética y la ética) en la época de florecimiento de la polis ha sido una constelación única en la historia universal. El peso de la vida privada individual, ya perceptible claramente en la Stoa y en Epicuro, se impone cada vez más resueltamente en el curso de la evolución histórico-social y hace cada vez más complicada la vinculación de la personalidad individual con el género humano y todas sus mediaciones, aunque, desde luego, sin suprimirla, antes enriqueciéndola con contenidos nuevos. La actitud casi antigua de Lessing pertenece ya al período de las «ilusiones heroicas» que piensan en una polis que hay que resucitar, ilusión que culmina en la gran Revolución Francesa. La ruina de estas ilusiones produce el estado de la sociedad, el individuo y la ideología (en el más amplio sentido) causante de los complicados y multívocos fenómenos que hemos analizado. Pero eso no ha conseguido sino complicar más la relación entre la catarsis estética y el comportamiento ético, la cual, empero, no ha dejado de existir. Renunciar a ella sería renunciar a todo arte superior. Y es claro que en nuestros días se presenta frecuentemente esa renuncia, la cual es una de las fuerzas que están rebajando el arte auténtico a una manipulación de literatos placenteramente conformistas o ansiosos de aferrar en el *suspense*. En cambio, en un gran artista-moralista como Brecht, la preservación del núcleo de la catarsis es tan visible como la profunda desconfianza frente al efecto meramente emocional del arte. El efecto de extrañamiento, cuya problemática estética se estudiará en otro lugar de esta obra, se propone destruir la catarsis vivencial,

meramente inmediata, para dar lugar a otra que, mediante la conmoción racional del hombre entero de la cotidianidad, imponga a éste una real conversión. Pese a toda la polar contraposición entre este artista y Rilke, la sentencia rilkiana «Tienes que cambiar de vida» es también axioma de la voluntad artística de Brecht.

Así pues, aunque estamos convencidos de la justificación de nuestra generalización del concepto de catarsis, tenemos que añadir una reserva más, con objeto de iluminar adecuadamente el carácter estético de nuestra orgumentación. Desde un punto de vista genuinamente estético, en toda recepción de auténticas obras de arte se producen conmociones que son esencialmente análogas. Pero, al mismo tiempo, son cualitativamente diversas unas de otras. Y no sólo en el sentido de que, como es obvio, cada obra de arte desencadena emociones determinadas y de que las emociones producidas por una misma obra son diversas en los distintos receptores, sino además en un terreno más general: las diversas artes y los diversos géneros evocan cosas diversas por principio, de tal modo que la variabilidad infinita de las emociones singulares se despliega en un universo pluralísticamente articulado. Está perfectamente justificado el llamar trágicos a determinados elementos de la obra de Beethoven, Rembrandt o Miguel Ángel; pero si se compara esa obra, en su unidad más general y última, con la de Sófocles o la de Shakespeare, se manifiesta en seguida una diversidad cualitativa no menos profunda y específica. A pesar de esas reservas, creemos que estaba justificada la acentuación de lo que es común a todos. Pues la tensión de esos polos, su existencia y su eficacia simultáneas, es lo que da de sí el auténtico contenido estético.

En comparación con la superación de la inmediatez en el reflejo científico había que acentuar la inmediatez del estético; pero en relación con la inmediatez de la vida cotidiana la inmediatez estética es ya por su parte inmediatez superada; la particularidad del poner estético consiste en que esa superación es la producción de una nueva inmediatez que no se encuentra en ningún otro terreno. En la inmediatez de la vida cotidiana se encuentra sin duda latente en todas partes la esencia, lo general, pero —precisamente con la ayuda de la superación de esa inmediatez— lo esencial y general tiene que desenterrarse o desvelarse. En la inmediatez de la obra de arte la esencia y lo general están al mismo tiempo ocultos y manifiestos. Así nace en la obra de arte un

«mundo» que es, por una parte, diverso, en su forma apariencial, de la realidad existente (y científicamente reconocida), y con una diversidad cualitativa, principial, pero que, por otra parte, conserva la estructura esencial del mundo y su construcción categorial; el «mundo» de la obra practica simplemente en el mundo una tal reagrupación, un tal cambio funcional, que éste se hace adecuado a la capacidad receptiva del hombre, a sus necesidades vivenciales. También este problema ha sido ya rozado varias veces; no sólo cuando hemos hablado explícitamente de una tal adecuación para rechazar su superación hedonístico-inmediata, sino también cuando, apelando a Goethe, hablamos de la naturalidad de ese «mundo». Las dos descripciones o paráfrasis se refieren a lo mismo: a la tensión, aquí indicada, entre la inmediatez y la significatividad; a la interiorización de la esencia en el fenómeno o apariencia; a una consumación inmanente y a una lograda completitud del mundo artístico, el cual, en este sentido y sólo en este sentido, rebasa la realidad objetiva dada al hombre, con lo que ésta confirma, precisamente por ese rebasamiento de sus límites habituales, su cismundaneidad, la realidad única de su existencia. Gottfried Keller, como vimos, ha dado una buena descripción del mundo de Shakespeare que ilumina vivamente esta situación.

La actitud de Keller tiene además importancia para nosotros porque este artista añade a la correcta descripción del hecho la de una falsa actitud, con lo que ofrece sin proponérselo una excelente crítica de una concepción falsa de la realidad del reflejo estético. Nos referimos a la llamada teoría de la ilusión. El Pancracio de Keller dice en efecto: «Y como todo aparecía tan ajustadamente verdadero y entero y lo tomé por el mundo propio y real, me entregué... enteramente a él.» Pancracio trasforma así el fiel reflejo shakespeariano de la realidad en una ilusión, análogamente a lo que hacía Don Quijote con los libros de caballería, y sufre un destino parecido. Ya eso nos da una crítica de la teoría de la ilusión. El gran período del nacimiento de la filosofía moderna fue muy duro cuando se trató de juzgar ilusiones; las llamó simplemente errores, sueños, yerro en los fines y los métodos del conocimiento del mundo; en este punto había pleno acuerdo entre Bacon, Descartes y Spinoza. Aunque con eso se ignoraran muchas veces las consecuencias prácticas de las ilusiones, las grandes revoluciones de los siglos XVII-XIX aportaron importantes experien-

cias, ante todo sobre la diferencia entre las ilusiones históricamente progresivas y las que no pasan de subjetivas; Marx ha elaborado del modo más rico esta enseñanza de las revoluciones. Sólo cuando hubo pasado ese período, cuando el quijotismo se hubo trasformado en oblomovismo, se intentó hallar el secreto del mundo estéticamente reflejado en una ilusión «consciente». Nuestras anteriores consideraciones muestran sin más polémica la insostenibilidad de esa teoría. Y sólo la hemos citado aquí porque ilumina por contraste la relación que hemos mostrado entre la realidad y su reflejo estético. La ilusión es, en primer lugar, de carácter puramente subjetivo y, en segundo lugar, pretende corregir la realidad objetiva desde esa subjetividad, o, por mejor decir contraponerle una realidad «mejor», tejida con sueños subjetivos. Las modernas teorías subjetivistas del conocimiento ayudan a la formación de tales concepciones. Pero esto no mejora en nada su insostenibilidad. El hecho de que las formaciones estéticas, como reflejos de la realidad, no pretenden ni pueden eliminar la subjetividad, no elimina tampoco la objetividad específica que nace de su mediación; y el que creador y receptor tengan consciencia del carácter de reflejo que tienen los actos estéticos y las formaciones estéticas no tiene nada que ver con la esencia de la ilusión. No, desde luego, en el sentido de que esos actos sean realizables sin relación alguna con la actividad social. Tendremos que hablar detenidamente de estos problemas muy pronto, al tratar el Después de la receptividad estética. Pero ya ahora podemos decir que el reflejo estético no puede convertirse, por su esencia, en base inmediata de la actividad social, como en cambio puede la ilusión, cuya esencia consiste precisamente en confundirse —de modo erróneo— con una refiguración verdadera y prácticamente aprovechable de la realidad. La llamada ilusión consciente rebaja el arte al nivel de un sueño diurno, y elimina de la serie de sus posibilidades de influencia precisamente aquellas cuya forma más rica es la descrita catarsis, a saber, el efecto que desencadena el choque del mundo objetivo estéticamente reflejado con la mera subjetividad cotidiana.

Esta validez general de la catarsis y la recusación de toda teoría de la ilusión indican desde diversos lados el mismo fenómeno básico de lo estético: la simultaneidad de una cismundaneidad totalmente lograda en sus formaciones y un rebasamiento de la realidad inmediata y cotidiana en cuanto a intensidad, infinitud

significativa de las determinaciones esenciales, identidad absoluta del contenido y la forma. Esta duplicidad y unidad de tendencias que, vistas abstractamente, son divergentes y hasta contrapuestas, se expresa en la vivencia de la catarsis, cuya aparición y consumación muestra consiguientemente una duplicidad: la catarsis es un criterio decisivo de la perfección artística de cada obra y, al mismo tiempo, el principio determinante de la importante función social del arte, de la naturaleza del Después de su efecto, de su difusión en la vida, de la vuelta del hombre entero a la vida, luego de haberse entregado enteramente al efecto de una obra de arte y haber vivido la conmoción catártica. Las dos cuestiones pertenecen esencialmente al ciclo problemático de la segunda parte de este libro; aquí no podemos más que aludir brevemente a algunos de los principios imprescindibles mencionados. Hemos aludido varias veces a la prioridad del contenido respecto de la forma. Aunque no atendamos más que a lo más básico y principal, ahora se mostrará a grandes rasgos que esta prioridad del contenido no disminuye la importancia de las formas, sino que, al contrario, la acentúa aún más de lo que pueda hacerlo el formalismo unilateral. Pues sólo desde el punto de vista de aquella prioridad pueden apreciarse adecuadamente las específicas funciones de la forma y distinguir a los reales maestros de ella de los meros virtuosos. Estas funciones específicas de las formas se concentran en la tarea de hacer universalmente vivenciable un contenido relevante para la humanidad. Los caminos de los artistas auténticamente grandes se separan, sobre todo, de los que recorren los medianos por el hecho de que los primeros descubren y realizan con infalible seguridad ese cumplido contenido en el material vital que se les ofrece, su afinidad con determinadas formas —y, cuando es necesario, con una concreta renovación de éstas—, mientras que los artistas menores yerran en esto, más o menos perdidos, y están a merced del azar por lo que hace al encuentro con un contenido verdaderamente cumplido.

Si no tiene lugar esa coincidencia de contenido y forma —y estamos hablando de verdaderos artistas—, se produce lo que en el arte de la palabra suele llamarse mera literatura; análogos fenómenos pueden observarse, naturalmente, en las artes plásticas y en la música. Esa mera literatura puede tener una altura respetable en lo puramente formal —estilo, construcción, psicología, etc.—, pero en sus efectos duraderos no rebasará nunca el

mero aferrar el lector, el mero distraerle, o, todo lo más, un interés casual nunca satisfecho; muchas veces tiene efectos agradables, porque confirma experiencias ya presentes en el receptor, o porque acaso las amplía cuantitativamente mediante novedad temático-material, pero nunca produce la verdadera ampliación y profundización del círculo visual humano que podemos observar en la vivencia catártica. Si se piensa en la totalidad de las obras de escritores realmente destacados, como Theodor Fontane, Joseph Conrad o Sinclair Lewis, puede observarse en una parte de su producción, a diferencia de lo que ocurre con sus obras maestras, esta degradación del arte superior a mera literatura; con esa parte inferior de su producción rozan la gran masa de obras escritas cuyo ámbito llega hasta la mera vacía diversión. Las tendencias de época oscurecen siempre la visión clara de esa esfera. Bajo la influencia de acontecimientos contemporáneos puede a veces una mera literatura, que los reproduzca bien o hábilmente, provocar profundas conmociones. La evolución histórica muestra luego, a veces muy pronto, que no se trataba más que de mera literatura. Pues hasta productos sin valor artístico pueden tener esos efectos cuando salen al encuentro de una tarea social de suma importancia. Piénsese, por ejemplo, en la época de nacimiento del drama burgués, y en el *London Merchant* de Lillo. La importancia de la identidad cumplida del contenido y la forma es claramente visible en un caso así: sólo un contenido íntimamente relacionado, del modo que sea, con el destino de la humanidad puede desencadenar una dación de forma realmente profunda, porque, como sabemos, la forma artística es siempre forma de un contenido determinado, mientras que, cuando falta esa relación, ni siquiera el tratamiento formal más de virtuoso, ni siquiera la satisfacción más fiel de la tarea social llevan a esa identidad, ni pueden, por tanto, provocar más que un efecto puramente material-temático y transitorio, pronto anacrónico. Repetimos: el fenómeno de la mera literatura no es estrictamente literario, sino común a todas las artes.[1] Otro tipo de esta clase es lo que llamamos cursilería. Pero mientras que el fenómeno llamado mera literatura está siempre presente, en mayor o menor dimensión, aunque sus manifesta-

1. Alban Berg ha aludido claramente a este fenómeno en la música. Cfr. su artículo «Verbindliche Antwort auf eine unverbindliche Rundfrage» [Respuesta comprometida a una encuesta sin compromiso], apud *Musiker über Musik* [Los músicos hablan de música], *cit.*, págs. 211 s.

ciones pueden ser muy diversas en distintas formaciones sociales, la inauténtica falsificación que llamamos cursilería es una especialidad privativa de estadios evolutivos ya altos, desconocida casi totalmente en largos períodos; en los dos últimos siglos lo cursi aparece con especial penetración. Es manifiestamente, según reconocimiento universal, un fenómeno histórico-social, y pertenece por tanto a la parte histórico-materialista de la estética. Aquí no hay que tratar más que aquellos aspectos suyos que están en relación íntima con nuestra presente problemática. Citemos sólo de paso, para empezar, su determinación inmediata, resueltamente social, ante todo porque incluso los ambientes que suelen negar el condicionamiento social del arte recurren aquí precisamente a una explicación por causación social. Hermann Broch, por ejemplo, ha ofrecido una acertada introducción al análisis social del arte: «Pues no podría nacer ni subsistir el falso producto cursi si no existiera el hombre de lo cursi, el hombre al que gusta, que quiere hacerlo como productor de arte y está dispuesto, como consumidor de arte, a comprarlo y hasta a pagarlo bien. El arte, si se toma en su más amplio sentido, es siempre reproducción del hombre de cada caso, y si lo cursi es mentira —como suele decirse con razón— el reproche recae sobre el hombre que necesita tales espejos hermoseadores y mentirosos para reconocerse en ellos y adherirse con cierto placer, de algún modo sincero, a esas mentiras suyas».[1] Lo que Broch llama «hombre de lo cursi» tiene, como él ve muy bien, la mentira como fundamento: una representación generalmente poco consciente, mentida, basada en ilusión, de la relación del hombre con la realidad social, de la posición respecto de la propia clase, del propio destino en ella y, por tanto, de la naturaleza y la suerte adecuada de y a la propia personalidad. (Aquí se manifiesta con tangible evidencia que la consciencia del carácter de reflejo de las formaciones estéticas no tiene nada que ver con la ilusión). En el caso de lo cursi ocurre que el acceso al reflejo de la realidad y a su conformación —independientemente de la consciencia subjetiva que lo acompañe— tiene lugar sobre la base de una «concepción del mundo» objetivamente falaz, de tal modo que la intención de la creación no apunta a la esencia del hombre a través de la reproducción fiel y veraz del mundo, sino, por el

1. H. Broch, *Essays, cit.*, I, pág. 295.

contrario, a manipular ese mundo, a deformar y violentar sus contenidos y sus proporciones para que corresponda a los deseos más ilusorios e injustificados y valga como ilustración de ellos. La peculiaridad estética de la forma, el hecho de que no es sino forma de un contenido particular, se prueba categóricamente en tales constelaciones negativas: también ella se hace falsa y torcida, independientemente de la capacidad técnica, la invención formalista, etc. acumuladas en el sujeto productor y desperdiciadas en el producto. La infinita variabilidad concreta de estos subproductos —ordinarios o refinados, «sanos» o decadentes, formalmente buenos o malos, frutos de algún talento o de ninguno, con una u otra base clasista para su falsedad, etc.— no puede aquí estudiarse ni de paso. Y tampoco hace falta estudiarla, pues es claro que desde nuestro punto de vista del reflejo estético de la realidad no hay en principio diferencia alguna entre un cuartel de pisos de alquiler disfrazado de palacio renacentista o barroco, las novelas de una Courths-Mahler o el film en el que el hijo de un millonario se casa con la mecanógrafa.

El tercer tipo de desviación del principio estético que debemos considerar acompaña la evolución del arte desde sus comienzos hasta nuestros días. Lo único que nos interesa aquí especialmente es la irrupción de tendencias retórico-publicísticas en el arte; el hecho de que la retórica y la publicística recurran muy frecuentemente a la ayuda de medios estéticos sueltos es una de esas irradiaciones sociales del arte que en sí mismas no es necesario estudiar ahora. En otro contexto hemos recordado ya la concepción antigua de la retórica y la historiografía como artes; también hemos visto que Aristóteles ha descubierto importantes categorías estéticas incluso en el elemento pseudoestético de la retórica. Y en la época de florecimiento de la Antigüedad esa clasificación no ha producido, por lo demás, ninguna penetración de tendencias no-artísticas en el terreno de lo estético. Esta penetración ha sido cosa propia de la Edad Moderna. No nos referimos con esto al hecho, por ejemplo, de que los primeros utopistas hayan utilizado literariamente ciertas propiedades externas de las formas narrativas; basta con comparar la *Utopía* de Moro con el *Gulliver* para apreciar cómo en éste las descripciones utópicas —positivas y negativas— constituyen meramente un material para la construcción de su mundo estético, poético-satírico, mientras que en aquélla lo narrativo no es más que un disfraz

técnico-publicístico adecuado para conseguir una comunicación comprensible y popular, publicístico-científica, de determinados conocimientos. Siempre ha habido, naturalmente —y ya en la Antigüedad, empezando por los *Persas* de Esquilo y las comedias de Aristófanes— obras espontáneamente nacidas para intervenir directamente en las luchas de clases de la época. Baste en esto con recordar a Milton o Bunyan. Y es obvio que por este y otros motivos parecidos el elemento retórico ha penetrado a veces muy profundamente en el arte. Y no simplemente al modo de Shakespeare, en cuya obra lo retórico —en personajes como Bruto o Antonio— es mero medio de caracterización, sino en la forma mucho más general con que en la obra de artistas tan relevantes como Schiller o Victor Hugo llega a constituir incluso el medio homogéneo del tipo de conformación o, al menos, uno de los importantes componentes de éste, sin suprimir por ello el carácter estético de las obras; cuando se pierde este carácter, la causa es que lo retórico ha conseguido destruir el medio homogéneo e imponer su propio efecto. Eso describe ya el momento de transición: a partir del siglo XIX aumenta constantemente el número de obras cuyo nivel estético alcanza a lo sumo lo que hemos llamado mera literatura, y que suplen la falta de sustancia artística mediante la combinación inorgánica de elementos de acción inmediata, retóricos o publicísticos. En el siglo XX se constituyó ya incluso su «método creador» propio, que es el montaje. Si buscamos el principio unitario de esos esfuerzos desde el punto de vista de lo estético, encontramos siempre en estos casos la eliminación del tipo de reflejo específicamente estético o, al menos, su reducción a mero procedimiento auxiliar; el medio homogéneo deja de reunir y unificar el «mundo« representado, y de dirigir las vivencias de la receptividad (en el momento en que aparece el montaje, esa deficiencia se formula como nuevo principio estético); que, consiguientemente, el efecto no apela ya el receptor estéticamente orientado, al hombre enteramente tomado, ni intenta evocar en él vivencias estéticas, sino que se orienta simplemente al hombre entero situado en la vida práctica cotidiana, con objeto de moverle directamente a una toma de posición práctica inmediata en favor o en contra de un determinado y actual fenómeno de la vida.

Con esta contraposición nos encontramos ya en plena problemática del Después del efecto estético. Pero con objeto de no proceder a una decisión precipitada hay que observar, por de

pronto, que lo dicho hasta ahora y lo que aún tenemos que decir se refiere exclusivamente a las obras, mientras quedan fuera de nuestra consideraciones las afirmaciones subjetivas de los autores y de sus críticos. Puede, en efecto, ocurrir que el recubrimiento exuberante de lo estético por la retórica y la publicística, tal como acabamos de describirlo, vaya acompañado por la consciencia de estar iniciando una nueva era estética, o que se prescinda teoréticamente de toda la estética del pasado, a pesar de lo cual —y de la nueva teoría— sigan produciéndose obras de arte de importancia estética (piénsese en la producción madura de Bertolt Brecht). Por eso en lo que sigue nos ocuparemos sólo de las obras. El análisis de los tres tipos de desviación nos muestra que nunca puede exagerarse con exceso la necesidad de captar concretamente el concepto de catarsis, de conmoción del receptor por la obra, por lo nuevo que amplía y profundiza el ser percibido hasta el momento. Cuando, como ocurre en la mera literatura, el contenido se hace trivial, o cuando, en el producto cursi, el sentimiento expreso es falso y hasta mentiroso, la impresión receptiva no puede pasar de un simple parecido con lo genuinamente estético en las exterioridades formales. La situación se complica más en el tipo de desviación últimamente considerado. Aquí, en efecto, el mundo emocional subyacente a la obra puede ser auténtico y sincero, y la imagen ofrecida de la realidad puede ser verdadera y fiel, sin que con todo eso se produzca un efecto estético —predeterminado por el contenido y la estructura de la obra. Para acercarnos a este fenómeno tenemos que considerar primero ejemplos extremos. El dramaturgo francés Brieux, bastante conocido en su tiempo, ha tomado temas actuales y útiles para el uso social cotidiano, como los abusos en la profesión de las niñeras, los efectos de la sífilis en el matrimonio. No tenemos que ocuparnos aquí de la utilidad que puede haber tenido esa producción en la práctica. Pero las vivencias conseguidas son en todo caso esencialmente no estéticas. Y todos los hechos de la vida que se conocen por esas obras, todo vistazo de datos descuidados, podría ser objeto de exposición mejor por otros procedimientos, más clara, exacta, sistemática, amplia y generalmente, y hasta con más riqueza de detalles. No en vano los representantes del método de montaje introducen hechos estadísticos probados, etc. en sus obras. Cuando falta el agente de convicción poético, artístico, tienen que ocupar su lugar montones de datos. La única ventaja que

puede tener la forma literaria es que, a consecuencia por ejemplo del efecto teatral, puede conseguir un auditorio acaso no accesible a la simple publicística. Pero se trata de casos extremos de los que sólo los pedantes del academicismo pueden inferir una recusación de las cuestiones del día para el arte.

Tomemos ahora el otro extremo: piénsese en poemas de Petöfi, Maiakovski o Eluard, en cuadros y dibujos o grabados de Goya y de Daumier, y se verá en seguida que la intervención inmediata en las luchas más actuales, más del momento, puede ser sostén de un arte superior. Y no debe despreciarse en estos ejemplos el papel desencadenador de la mera ocasión, ni siquiera considerarla mera ocasión que hubiera desencadenado la aparición en el mundo de un algo estético completamente separable de ella. Estas obras —precisamente en sentido estético— han nacido inseparablemente intrincadas en aquellas «exigencias del día» que les han dado nacimiento. Y precisamente porque captan y conforman aquel instante de la historia con toda su unidad e irrepetibilidad y, al mismo tiempo, con su significación típica, social y humana, pueden tener un efecto de una fuerza y una intensidad en otro caso inimaginables, un efecto, empero, que no ha de perder nada de su violenta intensidad con la caducidad, con el debilitamiento ni con el olvido de aquel instante que las produjo.

La duplicidad de la génesis, del ser conformado, del efecto y de la influencia posterior o tardía revela el principio estético, a diferencia del que anima toda publicística revestida de ropaje estético. Ésta, por una parte, se queda pegada a la particularidad de hechos aislados o abstractamente reunidos y, por otra parte, salta directamente de ellos hasta generalidades que pueden ser en sí mismas verdaderas o falsas, profundas o superficiales abstracciones, pero sin quedar nunca referidas al ser-hombre del hombre. Como ya hemos dicho, la diferencia no consiste pues en que una tal representación, agrupación y generalización de hechos no pueda desencadenar emociones. Hasta las teorías más abstractas y puras son en principio capaces de eso, sin rozar siquiera ligeramente la esfera del arte. Piénsese en la crisis desencadenada por la teoría copernicana, crisis que tuvo sus mártires y sus verdugos, o en la influencia del *Contrat Social* en la Revolución Francesa, o en la del marxismo en el movimiento obrero y en sus enemigos. Aún menos podrá negarse que los hechos de la vida, aparte de cualquier elaboración publicística y hasta a través de

una pésima, pueden producir explosiones emocionales vehementes. No se trata pues de la emoción en general, de su contraposición con la apercepción meramente intelectual, sino de la relación de la emoción específicamente estética con esas otras dos instancias. La emoción estética puede sin duda producirse también con la introducción y la utilización de medios expresivos publicísticos en una estructura estética; hemos aludido antes, a propósito de la retórica, a Schiller y Victor Hugo; baste ahora con recordar las novelas de Chernichevski.[1] Tampoco pues son los medios expositivos utilizados lo decisivo; la pertenencia a la estética se decide más bien según lo amplia e intensa que sea la referencialidad de la obra al ser-hombre del hombre. La novela de Chernichevski se distingue de las demás novelas y piezas teatrales publicísticas porque en ella la insostenibilidad y la inhumanidad de la reacción zarista y de las costumbres dominantes en ella, así como el contramovimiento de los revolucionarios, encarnan en tipos humanos individuales, y los destinos de éstos, profundamente determinados de un modo personal, concentran en sí el pro y el contra. La misma conclusión se impone cuando se compara un dibujo panfletístico de Daumier con una caricatura puramente publicística, por bienintencionada que ésta sea: en la caricatura se encuentra una negación particular, a menudo incluso meramente fotográfica (deformada); en Daumier el trazado y la composición artísticos expresan el desprecio por toda una época en la indignidad humana y social de sus formaciones típicas.

III *El Después de la vivencia receptiva*

Lo anterior permite percibir un poco más claramente los contornos generales del Después del efecto estético. Hay que destacar, naturalmente, el carácter objetivo del reflejo estético conformado en la obra, reflejo que antes hemos analizado con detalle desde varios puntos de vista y cuya delimitación negativa respecto de tipos de reflejo formales o supuestamente análogos hemos llevado también a cabo. El Después enlaza necesariamente con la vivencia estética de la recepción de la obra. También por lo que

1. Cfr. sobre este punto mi estudio de la novela *¿Qué hacer?*, en el que he aludido a otros fenómenos análogos de la literatura universal. *Der russische Realismus in der Weltliteratur, cit.*, págs. 125 ss., ahora en *Werke* [Obras], 5.

hace a esta recepción hemos destacado ya antes un momento decisivo, a saber, la peculiaridad de lo estético consistente en la suspensión de las finalidades concretas de la vida cotidiana. Recordaremos que, a diferencia de lo que son esas mismas suspensiones en la vida cotidiana —en la cual no es la finalidad práctica actual misma la que se deja en suspenso, sino su efectiva realización momentánea, pues la suspensión no tiene que ser más que una preparación técnica para realizar mejor la intención concreta e inmutada—, la vivencia estética de la receptividad acarrea una suspensión temporal de todas las finalidades fácticas de la cotidianidad, y de tal modo que éstas no se eliminan en principio más que por lo que dure el acto estético, y vuelven a imponerse en sus derechos en cuanto ha discurrido el acto, sin sufrir (en principio al menos, e incluso de hecho en la gran mayoría de los casos) trasformación alguna digna de tenerse prácticamente en cuenta. De esta situación, cuya descripción no puede ponerse en duda, infieren los partidarios de los diversos matices de l'art pour l'art, el academicismo, etc., que las vivencias artísticas no influyen en la vida práctica cotidiana de los hombres. Es éste un grave error cuyo fundamento real se debe buscar en situaciones e intereses de clase, y cuya argumentación consiste en no pasar de una descripción muy general del fenómeno, en no considerar más que el lado negativo de la contraposición entre la vivencia estética y la cotidianidad, ignorando en cambio el aspecto positivo, su particularidad. Los casos prácticos antes aducidos (Petöfi, Maiakovski) serían ya por sí solos una refutación de tales construcciones metafísicas. Pues si de una verdadera obra de arte pueden emanar efectos prácticos inmediatos sin suprimir su carácter estético, y hasta constituyendo su peculiaridad estética específica, siendo estéticamente inseparables de ésta —un poema de Petöfi, una litografía de Daumier, etc. no serían lo que son, en sentido puramente artístico, si sus intenciones más profundas, su construcción, su conformación y su técnica no apuntaran todas a esos efectos—, resulta que la supuesta y plena ausencia de consecuencias del efecto estético para la vida es una construcción abstracta, y no un registro ni aproximado de la situación real.

Cierto que los ejemplos aducidos son casos límite. Nadie afirmará que de la esencia estética de un fresco de Rafael, de los poemas de amor de Goethe, de un concerto grosso de Vivaldi puedan seguirse en los receptores acciones prácticas concretas e

inmediatas. Pero los casos límite pierden su acusada extremosidad —al menos hasta cierto punto— si se piensa en sus efectos duraderos: los poemas de Petöfi o las litografías de Daumier han conservado a través de un siglo largo su fresca eficacia, sin reproducir en cambio sin alteración su primer efecto explosivo, práctico-inmediato. Pues este efecto estaba ligado a un determinado momento histórico, a la unicidad concreta de sus problemas, a la peculiaridad concreta de las acciones correspondientes. En este sentido —y como siempre en el arte— el efecto duradero acarrea el que el contenido artístico se inserte como momento en la historia evolutiva de la humanidad, como momento del despliegue de su autoconsciencia. Pero esto no significa jamás una nivelación, una proyección de todas las obras de arte sobre el mismo plano: en esa «eternidad histórica pone Daumier la estimulante agresividad de su sátira que llama a la acción, exactamente igual que Rafael llega a ella con la redondeada calma y solemnidad de sus frescos. Así considerados —y así creemos que hay que considerarlos estéticamente—, los casos-límite pierden mucho de su extremosidad, se insertan sin roces en el coro infinitamente polifónico de las obras de arte y subrayan, precisamente por la preservación de su carácter originario, el pluralismo principial de la esfera estética. Si con ello se establece la unitariedad interna incluso de los polos más extremos, subsiste aún, sin embargo, la necesidad de un paso más en el sentido de la concreción, con objeto de determinar más detalladamente el contenido de esa comunidad. También aquí podemos y debemos recurrir a una afirmación ya sentada: hemos entendido el arte como autoconsciencia de la evolución de la humanidad, y hemos dicho que el concepto más general de su contenido es el concepto de lo humano puesto en inmanencia inmediata en toda obra, como refiguración del presente humano o del pasado visto desde el presente.

Si consideramos ahora esa inmanencia desde el punto de vista de su específica peculiaridad estética, resulta, como ya en muchos otros casos, que el reflejo estético expresa siempre una verdad de la vida, que su esencia particular consiste en referir al hombre esa verdad y su estructura objetiva, o sea, en ordenar lo en sí dado e importante para la evolución de la humanidad de tal modo que ese momento sea dominante, tanto respecto del contenido que concentra lo disperso en la vida, que resume el juego, aparentemente desordenado en las singularidades de la vida, entre el

azar y la necesidad, la facticidad y la significación, en una armonía concretamente contradictoria y a veces trágica, cuanto por lo que hace a la forma, que crece hasta convertirse en principio orientador de cada uno de esos microcosmos concretamente locales y únicos. También en la vida forman una unidad inmediatamente inseparable aquellas capas del ser que el conocimiento científico consigue agrupar conceptualmente en subordinación o sucesión gracias a que ya en las apariencias inmediatas están dispuestas objetivamente en una oculta jerarquía que sólo se revela en determinadas circunstancias. El reflejo estético toma como principio propio esa unidad de la unidad y la diversidad, así como su inmediatez. Pero su inmediatez, como hemos dicho varias veces, es nueva, es una inmediatez segunda en la cual la aparición de las diversas capas entitativas, la interacción del azar y la necesidad, se presentan en menor o mayor medida —según las leyes del género, y hasta según las personalidades de los artistas— tal como se dan en la vida; la inmediatez de ésta se preserva pues a este superior nivel de la organización consciente, pero ejerce en esta organización y por ella una función orientadora por la cual sale a la superficie significativa y sensiblemente lo más profundo y oculto del contenido vital.

Partiendo de esa comprensión puede conceptuarse el proceso de las vivencias receptivas en su unidad y su totalidad dinámicas. Hemos dicho ya que el medio homogéneo —gracias, precisamente, a la fuerza de su homogeneidad— irrumpe en el mundo vivencial del hombre entero, le obliga en cierto sentido a recibir el «mundo» conformado en la obra y, precisamente por esa constricción, uno actu con ella, trasforma el hombre entero de la cotidianidad en el hombre enteramente tomado por la receptividad, orientado a la particularidad de cada obra. Lo que antes apareció como estructura interna inmanente de la obra se presenta ahora como alteración, como ampliación y profundización de las vivencias del receptor y, luego, de su misma capacidad vivencial. La catarsis que produce la obra en él no se reduce pues a mostrar nuevos hechos de la vida, o a iluminar con luz nueva hechos ya conocidos por el receptor; sino que la novedad cualitativa de la visión que así nace altera la percepción y la capacidad, y la hace apta para la apercepción de nuevas cosas, de objetos ya habituales en una nueva iluminación, de nuevas conexiones y de nuevas relaciones de todas esas cosas con él mismo. En ese proceso, como ya hemos dicho,

quedan sin alterar en principio sus anteriores decisiones, finalidades, etc., las cuales se suspenden simplemente mientras dura el efecto de la obra. (También hemos indicado brevemente que ese Antes no carece de influencia en la receptividad; la contraposición entre las experiencias previas y la imagen cósmica de la obra puede muchas veces impedir todo efecto de ésta; pero también hay que subrayar que ésa es una posibilidad, no una necesidad; no son raros los casos en los cuales la potencia del medio homogéneo arrasa una tal resistencia. Y hasta puede ocurrir que precisamente el contraste entre el Antes y el mundo de la obra determine una conmoción particularmente profunda). La cuestión es ahora la estructura de la relación entre el Antes y el Después del efecto. Dicho de modo muy general, el hombre, tras la vivencia de la obra, vuelve a la vida con las mismas finalidades concretas de antes. Pues el tipo especial de suspensión de esas finalidades durante la trasformación del hombre entero de la cotidianidad en el hombre enteramente tomado por una receptividad específica no se refiere directamente a sus esfuerzos anteriores. Cierto que esa falta de relación es meramente inmediata. Como el «mundo» de las obras de arte es un reflejo de la realidad, es inevitable que discurran entre los dos mundos innumerables hilos de analogías y correspondencias, etc. subjetivas y objetivas. Pues la obra de arte no es simplemente un «mundo» propio para sí, sino un mundo propio muy concreto, el cual, precisamente en su peculiaridad y cerrazón, obra sobre el receptor como un mundo a él referido, como un mundo propio de él en cierto sentido. Este reconocimiento receptivo de uno mismo y de su propio mundo en la obra de arte puede ser a veces inmediato, pero, por lo general, es más o menos mediado. Cuanto más profunda y universal es la obra, tanto más ricas son esas líneas de vinculación y, desde luego, tanto más complicadamente mediadas al mismo tiempo. Cuando se trata de obras procedentes del pasado, esas mediaciones son aún más complicadas, porque lo que se impone al receptor como postulado vivencial es la vivencia inmediata de un mundo desaparecido para siempre, y desde una atalaya no menos desaparecida; por otra parte —y sólo en los casos más importantes— el núcleo humano se revela aún más puramente, porque las determinaciones sociales concretas han quedado necesariamente desdibujadas por la evolución histórica intermedia y han perdido mucho de la concreción inmediata con que obraron sobre

sus contemporáneos. Piénsese sobre esto en el efecto que hacen sobre nosotros Homero, la Antígona sofoclea, etc.

Ese desplazamiento de acentos afecta a uno de los principales problemas de la comprensión del Después. Recordemos nuestro *tratamiento de la categoría de inherencia*. El *reflejo científico* y su análisis conceptual pueden y tienen que distinguir en cada hombre distintas «capas» o estratos: la personalidad innata y modelada por la vida, la pertenencia a una determinada clase o a un grupo de su sociedad, la determinación por tendencias de época relativamente permanentes o transitorias, etc. (Lo mismo puede decirse, con las necesarias modificaciones, respecto del mundo objetivo mediado por las relaciones sociales entre los hombres.) Subyacen a un tal análisis hechos objetivamente comprobados. Y ese análisis es imprescindible para la ciencia porque esas «capas» constituyen en la vida una unidad inmediata inseparable, los diversos componentes de la cual se imponen repentina e inesperadamente, según las ocasiones, sueltos o en combinaciones de varios. La inmediatez segunda que es propia del reflejo estético hace de esa plétora, aparentemente desordenada y cuya composición aparente es violentamente mecánica, lo que realmente es en sí y sólo tendencialmente suele realizarse en la vida, a saber: un microcosmos orgánico en el cual las propias leyes internas de movimiento y las del mundo circundante social que las orientan y modelan convergen racionalmente, aunque la correspondiente razón se mueva en contradicciones e incluya en sí la posibilidad de una intensificación que llegue a la contraposición trágica. Mediante esa racionalidad cumplidamente sensible, mediante ese quedar puesta como un microcosmos que, en combinación análogamente racional con otras mónadas de la misma naturaleza, constituye el microcosmos de la obra, mediante esa refiguración de la realidad subespecie de completitud y totalidad, se produce en el receptor la catarsis, cuya conmoción le hace vidente y sensible respecto de aquel «mundo» cuya entrada en su alma y cuya radicación en ella impone el medio homogéneo. En todo esto se contiene necesariamente una experiencia acerca del mundo circundante del hombre y, ante todo, sobre sí mismo: experiencia importante, pero peculiar. Pues el receptor no afina su sensibilidad si todas esas experiencias se quedan en la vivencia estética y no irradian trasformadoramente sobre el Después de esa vivencia; y será un doctrinario y un pedante si intenta siempre aplicar inmediatamente a la vida

esas experiencias. El término medio entre esos extremos no es de un «dorado término medio» en el sentido de la casuística, una erosión de los extremos, sino un nuevo acceso a la realidad, a la esencialidad de la existencia que aparece en ella, al sentido ya apariencial de su núcleo; una visión sintética hacia la unidad, visión capaz de descomponer más agudamente y de componer más audazmente de lo que puede hacerlo el hombre de la cotidianidad.

La unidad de una tal multiplicidad bien articulada y hecha homogénea posibilita la accesibilidad de toda auténtica obra de arte desde diversos lados. La vivencia estética ingenua y genuina es una vivencia de contenido. La omnipotencia de las formas se revela precisamente en el hecho de que parecen desaparecer como tales completamente en la conmoción catártica del receptor, pese a que su poder ha consistido en dar nacimiento a un «mundo» infinitamente complicado y, al mismo tiempo, homogéneamente unitario, objetivado hasta tener una vida plenamente propia y, sin embargo, referido al sujeto receptor en el todo y en las partes, mundo, pues, que ha podido obrar como «mundo», o sea, como contenido. (El acceso desde la forma al contenido es un complicado tipo de receptividad que no podremos tratar hasta la segunda parte de esta obra.) Las anteriores consideraciones han mostrado, empero, que el contenido conformado de la obra de arte consumada, realmente formada, es extraordinariamente rico en capas y, por tanto, accesible desde los lados más diversos. Depende en grande parte del Antes del receptor la cuestión de cuál es la «capa» de la obra que ejercerá sobre él el efecto más directo; y depende en cambio de la universalidad y la intensidad de la conformación cuántas otras «capas» vibran en esa impresión inmediata, acaso sin consciencia del receptor.

La debilidad del tipo de conformación publicístico o retórico —incluso cuando lo aplican auténticos artistas— se debe precisamente a la unilateralidad determinada necesariamente por ese comportamiento. Bastará con comparar, desde el punto de vista de la accesibilidad unilateral, a Schiller con Shakespeare, por ejemplo, o a Upton Sinclair con Gorki, para apreciar con claridad la diferencia. Es claro que no hay que identificar tampoco esos concretos ejemplos. Pese a todas sus inclinaciones retóricas, Schiller es un gran poeta que, comparado con Shakespeare, puede resultar efectivamente unilateral y simplista, pero cuyas obras,

en sus puntos culminantes, tienden de todos modos a una multiplicidad y una infinitud intensiva auténticamente poéticas (según los dramas de que se trate y, a veces, hasta según las escenas). El tipo Upton Sinclair es realmente de una sola capa: toma un determinado problema que puede tener una importancia más o menos actual desde el punto de vista de la práctica social, y luego se limita a cortar hombres, situaciones, incidentes, etc., a la medida de dicho problema. Dar forma significa en este caso agrupar del modo más eficaz posible todo lo que se refiere directamente al complejo problemático, para mover al lector en favor de lo digno de afirmarse y en contra de lo recusable. Las figuras, las situaciones, etc., no contienen más individualidad que la necesaria para ser reconocibles y poder soportar aquel contenido. Faltan totalmente las relaciones humanas, al menos en sentido poético; llegado el caso, se expresan conceptualmente, con objeto de subrayar la significación de cada caso. Con eso se produce una formación cuya finalidad es la orientación a una toma de posición social actual y concreta, sin profundizar en las honduras de la vida personal, sin hacer que el problema nazca de ellas y sin vincular poéticamente (artísticamente) la efectiva toma de posición con las grandes cuestiones humanas de la evolución de la especie. Esta tendencia puede proclamarse «nueva» con toda consciencia, como frecuentemente ocurre en el naturalismo o en la «nueva objetividad». Pero aunque sus representantes afirmen explícitamente que las figuras tienen, «junto a» sus funciones sociales, «también» rasgos, destinos, etc. individuales, el hecho es que toda su actitud contiene objetivamente una renuncia a la universalidad específica y a la infinitud intensiva del reflejo estético; o, dicho positivamente: esa actitud implica la inserción sin restos en el sistema de la práctica cotidiana, con sus finalidades inmediatas actuales. Algunas influyentes actitudes artísticas de nuestro tiempo han intentado fundamentar esa tendencia y darle un basamento estético. Tal es el caso de la célebre sentencia de Stalin, consagrada en dogma, según la cual los escritores son «ingenieros de almas». Ahora bien: la ingeniería es precisamente el producto de la división social del trabajo en el cual se encarna del modo más prototípico la suspensión de la finalidad actual característica de la cotidianidad: todos los resultados de la ciencia y de la experiencia del trabajo se concentran conscientemente con la intención de hallar la respuesta técnica y económicamente

óptima a un problema práctico concreto y dado. Al hacer de eso un ideal de la actitud del artista respecto de su obra y de los efectos de ésta, se produce como finalidad de la misma el servicio exclusivo a una determinada tarea actual de la vida; el poder del arte sobre las almas de los hombres se limita entonces a esa actualidad inmediata. Del mismo modo que el ingeniero inventa o hace fabricar una máquina para que determinadas operaciones puedan funcionar mejor, más práctica, más económicamente, etcétera, así también tendría el arte que trasformar el «funcionamiento» de las almas de los hombres en el sentido óptimo para la ejecución de determinadas finalidades prácticas y actuales de la sociedad. Es obvio que esa formulación estrecha extraordinariamente el círculo de influencia del arte, le arrebata su ilimitación, su universalidad; aún más: esa formulación contiene —consciente o inconscientemente, queriéndolo o no— la tendencia a hacer del arte una mera sierva de tareas prácticas actuales e insertarla así sin reserva ni resto en el sistema de la práctica social del día, sin preocuparse gran cosa de su peculiaridad.

Es claro que nuestra crítica presenta una cierta exacerbación: Stalin no pretende hacer del artista un ingeniero en general, sino un ingeniero del alma humana. Y en la interpretación de su frase se notaba frecuentemente un esfuerzo por concebir lo que había querido decir de tal modo que no se estrechara excesivamente la naturaleza del arte. En esas ideas, en sí mismas consideradas, alienta el acertado impulso a afirmar en la sociedad socialista la capacidd de reinstaurar en sus derechos el elemento conscientemente social del arte, poseído, por ejemplo, a su modo, por la Antigüedad y casi totalmente perdido en la sociedad burguesa desarrollada; pero la capacidad de hacerlo a un nivel superior, pues la sociedad abarca en el socialismo a todos los hombres, y no sólo una capa relativamente poco densa de ciudadanos libres. La concepción del mundo del materialismo dialéctico ofrece la posibilidad de realizar esa vinculación entre la sociedad y el arte sobre la base de una consciencia verdadera, y no ya, como aún ocurrió en la Antigüedad y en todas las sociedades de clases, sobre el fundamento de una consciencia falsa. Pero precisamente porque las condiciones sociales objetivas son tan favorables, los caminos que lleven de la posibilidad a la realización tienen que estudiarse con sumo detalle y exactitud, con objeto de que los nuevos momentos obren promotora, no inhibidoramente,

sobre las relaciones sociales del arte y, medianamente, sobre éste mismo. La teoría del artista como «ingeniero del alma» contiene teoréticamente el peligro indicado, y su trasposición práctica han tenido muchas veces tales consecuencias. La relación manifiesta entre la socialidad del arte y la posibilidad de una verdadera consciencia de ella no contiene aún, naturalmente, ninguna constricción que imponga la simplificación inadmisible de la peculiaridad del reflejo estético. Sólo la formulación staliniana contiene la tendencia a aplicar sin reservas y directamente al arte la estructura de la práctica de la cotidianidad y el tipo de reflejo subyacente.

Lo que se pierde con eso es ante todo la universalidad, la multiplicidad de estratos de las obras artísticas; por lo menos, todo eso se pone muy seriamente en peligro y se daña. La crítica burguesa de la teoría y la práctica de Stalin en este terreno es débil porque contrapone a una concepción que estrecha el campo del arte otra que lo reduce análogamente, ya sea de modo vanguardista, ya sea a la manera académica: el pensamiento burgués pretende reducir la representación artística a lo mera y particularmente individual o bien, por el contrario, a un abstracto «universalmente humano», mientras que Stalin eleva lo social actual a una omnipotencia que también reduce por su parte el arte. El hecho es —dicho sea contra los críticos burgueses de Stalin— que jamás ha habido un arte auténtico que no tomara su punto de partida de los grandes problemas de su época, los cuales son sociales en última instancia, y cuyo pathos en la representación no se encienda precisamente por la toma de posición respecto de esos problemas. Los dramas de Shakespeare, los paisajes o las naturalezas muertas de los maestros holandeses, las sinfonías de Beethoven: todas se encuentran desde este punto de vista en el mismo plano. Pero la cuestión es siempre la medida en que la obra, por su intención de universalidad, penetra —por una parte— en las profundidades de la individualidad, subiendo y desarrollándose desde las peculiaridades, los destinos, etc. de lo individual hasta la generalidad social, de un modo orgánico, apareciendo al final como resultado íntimamente necesario de su punto de partida, y no —como ocurre, por ejemplo, en los partidarios más adictos de la teoría de Stalin— buscando «pruebas» individuales, ejemplos, ilustraciones, etc. de la generalidad social. Por otra parte, todo conflicto social está en sí vinculado —muchas

veces ciertamente, de un modo complicadísimo y muy mediado— con las grandes cuestiones de la evolución de la especie humana, y esa vinculación, a su vez, puede ser interna a la dación de forma, como «objetividad indeterminada», o faltarle totalmente, o añadírsele de un modo meramente conceptual. La real universalidad del arte no puede realizarse más que en una unidad orgánicamente desarrollada de esa multiplicidad, en una tal pluralidad de «estratos». El punto de partida social conserva en esto la importancia central de esa «capa» en la estructura y la eficacia de la obra, para lo cual no hace en absoluto falta colocarlo con exclusividad extrema en el centro del trabajo artístico. Estas determinaciones sociales pueden conservar su papel central y dominante aunque no dominen en la mayoría de los detalles, y aunque no afirmen su vigencia sino de un modo indirecto. Schiller ha mostrado esa estructura estética en el *Ricardo III* de Shakespeare,[1] a lo cual aún podría añadirse que los dramas tardíos, como *Hamlet* o el *Rey Lear*, expresan de un modo mucho más indirecto y aún mucho más dominante los conflictos de esa naturaleza. En la tendencia que disuelve esa universalidad, que hace de algún «estrato» —ya la aislada particularidad de lo individual, ya la exclusividad práctica, artísticamente abstracta, de lo social— la sustancia única de la obra, se expresa un matiz del fetichismo hoy dominante, el desgarramiento de lo que en la realidad es unitario, la unidad de concretas contradicciones, de aquello que es precisamente misión del arte imponer como unidad en la autoconsciencia de los hombres, por encima de la realidad cotidiana.

Desde el punto de vista de esta universalidad de la obra puede finalmente entenderse con más concreción que hasta ahora el Después del efecto sobre el receptor. Hemos comprobado que el efecto catártico desencadenado por la obra es precisamente consecuencia de una universalidad ya plenamente conformada, de una totalidad intensiva de la misma naturaleza. La obra produce un «mundo» que no sólo es un mundo particular a tenor de la individualidad de cada obra —y eso por principio—, sino que, además, refigura estéticamente aspectos del mundo real en principio y cualitativamente diversos, según las leyes de cada arte o género, de tal modo que la omnilateralidad humana no es realizable, al modo ofrecido por el arte, más que en la totalidad de todas las

1. Carta de Schiller a Goethe, 28-XI-1797.

artes y de todas las obras individuales. (Desde este punto de vista da también como resultado una ulterior reducción de la naturaleza estética de la obra individual aquella interpretación pseudoestética de la doctrina staliniana según la cual hay que exigir abstractamente de cada obra de arte —que es por principio algo de campo estrecho— lo que sólo puede dar concretamente la totalidad misma del arte). Y en este sentido, como ya hemos mostrado, la omnilateralidad no es para el individuo más que un ideal, algo que permite sólo aproximación, no cumplimiento consumado. En esto se impone uno de los aspectos de la estructura pluralista de la esfera estética. Su otro aspecto, también consecuencia de este pluralismo, consiste en que las artes y las obras individuales no pueden sumarse para dar ese proceso de aproximación al ideal de la omnilateralidad humana, no se complementan en sentido literal, sino que cada una es en sí un «mundo» cerrado, una totalidad intensiva conclusa en sí, la cual no puede superarse como tal. El proceso de aproximación se desarrolla en principio de tal modo que la conmoción estética se convierte, en el Después de cada vigencia receptiva, en posesión del hombre entero de la vida así reconstituido, enriquece, amplía y profundiza su alma y, con todos esos efectos trasformadores, se convierte en firme elemento de la vida, y, por tanto, del Antes de las sucesivas vivencias artísticas.

El Después de la vivencia receptiva puede pues describirse simplificadamente del siguiente modo: la irrupción del medio homogéneo de la individualidad de la obra en las vivencias del hombre entero le convierte finalmente en receptor propiamente dicho, orienta su concentrada capacidad receptiva hacia lo que en cada caso se le ofrece; así se convierte en el hombre enteramente dispuesto a la recepción. El poder evocador de las formas, mediado por el medio homogéneo, mantiene a ese hombre en el encanto del mundo nuevo, y le impone el sello de su esencia como un nuevo y propio contenido. El Después consiste en el modo cómo el hombre entero, libre ya de esa sugestión, elabora lo así adquirido. Lo adquirido es inmediatamente contenido, y por eso plantea al hombre la tarea de insertar ese contenido en su anterior imagen del mundo, a trasformar ésta del modo correspondiente para adaptarla a aquél. Pero sólo en sentido inmediato se trata de contenido; como éste constituye el lado orientado al receptor de una identidad forma-contenido, la componente formal de esa iden-

tidad se manifiesta en la gran tensión e intensidad del todo, como ya sabemos, además de lo cual la novedad de la obra actúa también formalmente, en la medida en que todo contenido comunica al receptor algo del método de su perceptibilidad, de su accesibilidad; por eso la percepción de los nuevos contenidos es al mismo tiempo un estímulo y una orientación para reconocer también en la vida lo que les es análogo y para apropiárselo. De este modo tiene lugar el paso del hombre enteramente receptivo a hombre entero de la cotidianidad. Es claro que esas conmociones y transiciones son extraordinariamente diversas en los distintos hombres y respecto de las diversas obras de arte; y la diversidad se refiere al contenido, al alcance, la profundidad, la duración, etc. El pluralismo de la esfera estética se despliega precisamente en esa multiplicidad. Muy a menudo el efecto de una obra sobre el Después del hombre es del todo imperceptible, y hace falta toda una serie de tales agresiones para mostrar un cambio apreciable en cuanto a comportamiento, cultura, etc.; otras muchas veces, desde luego, basta una sola obra para provocar una trasformación completa en la vida de un hombre.

Pero hay algo común por debajo de esa ilimitada variabilidad de la vivencia estética respecto de su Después, a saber: que lo que esencialmente se trasforma no son las finalidades prácticas inmediatas del hombre que quedaron suspendidas durante la vivencia estética; éstas no se alteran primariamente; la alteración —visible o completamente oculta, consciente o inconsciente— afecta ante todo al hombre entero, a su relación y su comportamiento con el mundo, con la vida, con la sociedad, y sólo cuando ese efecto ha cobrado fuerza suficiente se siguen de él nuevas finalidades concretas que son una alteración de las anteriores y que, aunque incluso en un sentido directo y de contenido pueden ser consecuencias mediadas, concausadas por una determinada vivencia de una obra, sin embargo, no tienen por qué serlo incondicionadas y directas. Incluso cuando la influencia de una obra ha sido predominantemente y por mucho tiempo político-publicística, como en el ejemplo, ya aducido, de las novelas de Chernichevski, su efecto no consiste tanto en una simple reproducción intelectual, emocional y práctica de su contenido cuanto en el mediado efecto posterior de modos de comportamiento humanos típicos y en la continuación de esa tendencia hasta la formación de un tipo de hombre, cuya ocasión anticipada, y acaso ejemplar, han

sido, ciertamente, esas novelas, pero que, por su contenido esencial, arraiga en las luchas concretas de la época, luchas en las cuales están concretamente implicados los hombres como hombres enteros de la vida. Los casos límite que hemos estudiado (Petöfi, etcétera) no contradicen en modo alguno esta concepción. No sólo porque, como ya hemos mostrado, un análisis detallado arroja rasgos comunes con las demás vivencias estéticas, no sólo por las leyes del efecto duradero —según las cuales la ocasión desencadenadora del pathos de una obra así tiene que debilitarse en el curso de la historia en cuanto a su agresividad originaria actual, y ceder su lugar a una evocación más general, próxima a la impresión artística universal—, sino también y ante todo porque, tratándose de obras de arte auténticas, ya el llamamiento inicial se orienta predominantemente a la alteración del comportamiento general del hombre. La especialidad de obras como las que comentamos consiste en que en ellas, frutos de agudos momentos de crisis, el cambio del comportamiento humano-social y el intento de realizar determinados fines concretos convergen más intensamente que en el decurso histórico «normal», y hasta pueden a veces coincidir del todo.

Todo eso destaca claramente el rasgo común a todas las auténticas obras de arte en el Después del efecto estético: la influencia modificadora se orienta predominantemente al comportamiento general del hombre entero en la vida. Todas las peculiaridades de la obra que obran a través del medio homogéneo en el hombre enteramente receptivo —la identidad del contenido y la forma, la unidad de la esencia y la apariencia, la universalidad y la infinitud intensiva del contenido, el arte como crítica de la vida, el pluralismo de las artes y de las obras, la trasformación catártica del hombre entero del Antes en el hombre enteramente tomado por la receptividad— influyen en esa dirección, ejerciendo efectos a veces tenues, casi imperceptibles, otras veces visiblemente sacudidores de lo más esencial, en el centro y en la periferia del hombre entero. Pero hay que corregir esa afirmación porque la alternativa centro-periferia se reduce aquí a un carácter inmediato y, por tanto, meramente formal: impresiones que no parecen afectar más que a manifestaciones periféricas de la vida pueden fácilmente acumularse hasta alcanzar lo más esencial, y el centro humano, estéticamente movido, no pierde nunca su íntima vinculación con la periferia de la vida. Precisamente por eso la fuerza

de lo estético, trasformadora del hombre, se orienta siempre al hombre entero, y la reserva ya hecha sobre la pluralidad de las artes y el ideal del hombre omnilateral no significa desde este punto de vista ninguna restricción, sino sólo una ulterior concreción. Al afectarse así el centro esencial del hombre entero, que siempre irradia sobre la periferia, y ponerse en movimiento como un todo el comportamiento a la vez concreto y general respecto de la vida, se producen las dos concepciones extremas —igualmente falsas en su extremosidad— de que el arte es la fuerza trasformadora decisiva de la evolución social y de que no tiene absolutamente ninguna influencia real en la práctica social de los hombres.

La verdad es aquí un «punto medio» sólo en el sentido de un tertium datur: sin trasformación del comportamiento del hombre con la vida no puede haber ninguna trasformación seria de la realidad, ningún real progreso social. Pero el progreso es primariamente obra de la trasformación de las delaciones de producción, causada a su vez por el crecimiento de las fuerzas productivas. Toda alteración de las relaciones de producción crea nuevas condiciones de vida para los hombres, y ello en toda su vida cotidiana, incluidas, naturalmente, las relaciones que tienen que ver, de modo acaso muy laxo y complicado en sus mediaciones, con la esfera de producción propiamente dicha. La ciencia y la actividad práctica (incluyendo ahora ante todo la política) pueden acelerar o decelerar, mediante una toma de consciencia acertada o falsa de lo nuevo, el proceso de adaptación y habituación a las nuevas condiciones vitales, e incluso ayudar directa o indirectamente a producirlo. Pero como el arte no suele intervenir en ese proceso sino muy indirectamente, es comprensible que se forme la opinión de la total ausencia de influencia social del arte, hoy muy difundida en los ambientes burgueses. (No es éste el lugar adecuado para analizar las tendencias del arte burgués tardío que dan un apoyo práctico a esas concepcioses.) El papel social del arte es pues «meramente» —como vieron los griegos con acierto— una preparación anímica a las nuevas formas de la vida, con el efecto subsidiario de que en el arte se acumulan de modo vivenciable todos los valores humanos del pasado, por lo cual el arte es capaz de mostrar del modo más preciso las formaciones que se trasforman totalmente en el escenario histórico, con su plena totalidad humana. Por eso puede decir el arte cuáles son

los valores humanos que merecen desarrollarse, cuáles los que deben preservarse y hasta continuarse, y cuáles deben caer en el olvido.

Es imposible exagerar al subrayar y acentuar en ese contexto el concepto de totalidad. Pues toda real trasformación histórica tiene que concentrarse, en su realización inmediata, sobre un punto decisivo —o algunos, a lo sumo— de la vida económica, social y política. (Igualdad de derechos en la revolución burguesa, estatalización de la producción en la revolución socialista). Análoga es la situación cuando se trata de trasformaciones predominantemente económicas (revolución industrial). Es cierto que, objetivamente, la entera vida humana cobra siempre con eso una fisionomía nueva. Pero, por una parte, hacen falta decenios, y a veces hasta siglos, para que lo que se contiene implícitamente en esos actos decisivos y concentrados, de un modo objetivo, se convierta también subjetiva y explícitamente en posesión anímica de todos los hombres. Por otra parte, el acto social causante de trasformación no se limita nunca, naturalmente, a una tal simple unicidad. Hegel habla con razón en la *Fenomenología* del carácter abstracto de lo que aparece al principio en cada una de esas inflexiones de la vida de la especie humana. El sistema de las nuevas relaciones humanas que se sigue de las nuevas relaciones de producción se construye, según las circunstancias, revolucionaria o evolutivamente, hasta extenderse a todas las relaciones y situaciones de la vida. La ciencia, la publicística, etc. desempeñan un papel importante en la formación en los hombres de la convicción de que todo eso está al servicio del progreso. Pero es esencial a la cosa el que los hombres que realizan prácticamente todo eso, considerados como hombres enteros, no representen siempre durante un largo período lo realmente nuevo en la totalidad de su vida mental, de su imagen del mundo, de su manera de percibir y sentir, etc.; los hombres lo llevan a cabo, pero al mismo tiempo quedan arraigados en la realidad pasada con una parte considerable de su ser. (Y hay que distinguir claramente entre esta situación y la antes dicha, es decir, la capacidad de aislar lo aún vivo de la vieja cultura y hacerlo fecundo para el presente y el futuro.)

Sólo si tenemos presente ese esbozo de las actividades sociales, aunque sea en sus rasgos más abstractos, se hace más concretamente captable el ámbito de juego de que dispone el Después de la receptividad estética. Aunque siempre intensísimamente influido

por las tendencias objetivas y subjetivas de la época, el arte, si no quiere renunciar a su propio ser, no puede renunciar a su humanismo universalista, al cual subyacen, naturalmente, las más agudas decisiones clasistas. Esto es: sin preocuparse por la amplitud y la profundidad de tales influencias —antes al contrario: enlazando con ellas, desarrollándolas, criticándolas, etc.— el arte amplía el ámbito de los pensamientos y los sentimientos de los hombres, porque saca a la superficie de la vivencialidad lo que está objetivamente contenido en una situación histórica. Trátese de un poema de amor o de una naturaleza muerta, de una melodía o una fachada arquitectónica, el producto artístico expresa lo histórico referido al hombre; lo que, sin él, tal vez habría sido silencioso acaecer, facticidad romamente aceptada, cobra por el arte su voz humana claramente perceptible, y dice la verdad del momento histórico para la vida del hombre. Aún más: por encima de eso, dicha trasformación en voz, en dicción, tiene aún un elemento que empuja más directamente hacia adelante. En otro contexto hemos dicho que el arte es capaz de reaccionar productivamente a lo que histórico-socialmente está aún en germinación, y como es propio de su esencia estética el llevar a consumación formal todo lo que coge, esos elementos que se encuentran en mero statu nascendi pueden obrar, gracias a la conformación artística, más intensa y convincentemente de lo que podría hacerlo el original vital que ellos reflejan. Hay aquí un sistema capilar infinitamente ramificado de relaciones que llevan de la vida al arte, y del arte a la vida; es un sistema capilar cuya importancia para el desarrollo consciente de los hombres, de las clases, de las naciones, aún no conocemos hoy más que en sus grandes líneas groseramente abocetadas. Sólo la teoría dialéctica del reflejo estético consigue indicar por lo menos las orientaciones y direcciones de principio en las que se manifiestan y obran los complicados y múltiples movimientos del proceso vital del género humano.

Hay pues un largo y retorcido camino que lleva de las experiencias preartísticas del creador, desde las cuales la vida dirige al arte sus preguntas y sus exigencias, hasta ese Después de la receptividad en el cual lo conseguido por el reflejo estético de la realidad, por la conformación artística, vuelve a afluir a la vida de los hombres. A diferencia del reflejo científico, en el cual el único criterio de corrección o falsedad es la aproximación máxima posible al En-sí, en el reflejo estético hay que tener también en

cuenta esa circulación de la vida a la vida. Es cierto que un circuito análogo existe también para la ciencia: todo el mundo sabe, por ejemplo, lo importantes que han llegado a ser para el desarrollo de las ciencias de la naturaleza las necesidades de la producción, y aún más el gran papel que desempeñan los resultados de esas ciencias en la vida cotidiana de los hombres. Pero el circuito deja en este caso sin alterar la estructura básica del reflejo: ese reflejo sigue siendo la trasformación del En-sí en un Para-nosotros, aunque por el camino surjan nuevos puntos de vista y nuevos criterios (economicidad en la aplicación técnica de los resultados científicos-naturales), y aunque las verdades experimenten en el uso cotidiano una diferenciación simplificada y en el proceder técnico una diferenciación adecuada a las finalidades concretas: pero nada puede ni debe alterarse en la estructura básica.

El reflejo estético es sin duda también una refiguración de la misma realidad objetiva; pero es una verdad humana para los hombres, y, por tanto, en este caso el problema del En-sí y el Para-nosotros tiene que tomar una nueva fisionomía. Más tarde, en un capítulo dedicado a ello, nos ocuparemos de la naturaleza de este En-sí estéticamente reflejado y fijado. Aquí podemos y tenemos que observar sólo que el circuito recién descrito recibe su necesidad de la naturaleza antropocéntrica del reflejo estético. La vida de los hombres, como punto de partida y punto de llegada de ese circuito, está pues impuesta por la esencia de la trasformación estética del En-sí en un Para-nosotros. La objetividad del En-sí se manifiesta en el hecho de que no toda ausencia ni toda presencia de efecto artístico da necesariamente testimonio en contra o en favor del valor de una obra. Pero lo que el En-sí es estéticamente no puede asumir sus prerrogativas más que con la realización práctica de ese efecto. Pues el arte, como hemos comprobado varias veces, no es simplemente la consciencia de los hombres acerca de un algo que existiera en sí con independencia del arte mismo. Sin duda está también contenido este momento en el reflejo estético. Pero no pasa de ser un momento, y lo específicamente estético de este reflejo consiste en ser autoconsciencia de la humanidad. Esta autoconsciencia se prepara desde las vivencias pre-artísticas del creador hasta la producción de la obra, y se consuma en la individualidad conformada de la obra, para conseguir su plenitud social en la vivencia estética de la receptividad y en su Después. La conquista de la realidad objetiva, varias veces expuesta como fundamento

imprescindible de todo arte, la infinitud intensiva del contenido, la crítica de la vida, la universalidad de lo estético, que se revela en el pluralismo de las artes y de las obras, todos esos momentos son caminos hacia una tal autoconsciencia de la humanidad. El mundo, mudo en sí para los hombres, y la propia mudez del hombre ante el mundo y ante sí mismo, se disuelven con esa autoconsciencia en una nueva capacidad de expresión. Esta autoconsciencia abarca todas las alegrías y todos los sufrimientos que el hombre puede experimentar y vivir ante el mundo, y cobra en las obras aquella voz que eleva esa mudez específica a lenguaje autoconsciente y la articula en él. De un modo directo se ha expresado Goethe sobre este punto sólo respecto de la poesía y sólo respecto del sufrimiento de los hombres, pero dicha universalidad de todo arte constituye el contenido de su *motto* de la *Elegía de Marienbad*:

Y cuando el hombre calla en su tortura,
Un dios me concedió decir lo que yo sufro.

Esta obra, publicada por
EDICIONES GRIJALBO, S. A.,
terminóse de imprimir en los Talleres
tipográficos de Ariel, S. A.,
de Barcelona, el día 12 de julio
de 1966.