GEORG LUKÁCS

ESTETICA

I

LA PECULIARIDAD DE LO ESTETICO

3. Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético

Traducción castellana de
MANUEL SACRISTÁN

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

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

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

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

Primera edición
Reservados todos los derechos

IMPRESO EN ESPAÑA
PRINTED IN SPAIN

N.º de Registro: 5785/66 - Depósito legal, B.: 31.801-1966
1966. Impreso por Ariel, S. A., Barcelona

INDICE

11. El sistema de señalización 1' 7

I. Delimitación del fenómeno 9
II. El sistema de señalización 1' en la vida . . 36
III. Indicios indirectos (animales domésticos, patología) 76
IV. El sistema de señalización 1' en el comportamiento artístico 101
V. El lenguaje poético y el sistema de señalización 1' 164

12. La categoría de la particularidad 199

I. Particularidad, mediación, centro . . . 200
II. La particularidad como categoría estética . . 233

13. En-sí, Para-nosotros, Para-sí 277

I. En-sí y Para-nosotros en el reflejo científico . 277
II. La obra de arte como ente-para-sí 305

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 a volúmenes anteriores, en los cuales se encontrará entonces la mención bibliográfica completa. *(N. del T.)*

11

EL SISTEMA DE SEÑALIZACIÓN 1'

Nuestras precedentes consideraciones han intentado distinguir entre el reflejo estético de la realidad y el propio de la cotidianidad y el de la ciencia, y, además, poner de manifiesto la base material de su persistencia y de su trasformación. Esa base tenía por fuerza que considerarse en el marco de la estructura social y del cambio histórico de ésta mientras la génesis y la continuidad del arte se investigaran de un modo filosófico general. Pero, por adecuado que sea, ese punto de vista no basta, ni siquiera filosóficamente, para descubrir de un modo pleno lo que constituye la esencia de lo estético. Pese a toda la continuidad histórico-social de su despliegue, lo estético renace y crece siempre —tanto creadora cuanto receptivamente— en los individuos humanos singulares. Por eso no basta con poner de manifiesto los principios que determinan los contenidos y las formas de lo estético para cada período, etc., en su contorno concreto y como único ámbito posible de juego para la actividad de los individuos. Hay que mostrar también cómo actúa lo específicamente estético en los individuos singulares, cómo lo estético se separa en ellos de las formas de reflejo propias de la cotidianidad y de la ciencia.

Mas si tratamos de esbozar al menos los fundamentos y los principios más generales de la psicología del comportamiento estético necesitamos anteponer a ello lo siguiente. Primero: para explicar los fenómenos sólida y verazmente, la psicología tiene que ser materialista. Esto significa ante todo que hay que reconducir los fenómenos psicológicos a datos fisiológicos. El único avance importante en esa dirección es la reflexología de Pavlov, a la que recurre el autor en todas las cuestiones fundamentales. Segundo: pero una psicología materialista no puede limitarse a poner de manifiesto las leyes de la determinación fisiológica. Pues la

explicación materialista de los fenómenos psicológicos presupone naturalmente la investigación detallada de sus interacciones con el entorno. Veremos que Pavlov ha ido considerando cada vez más las retroacciones del mundo externo sobre la vida fisio-psicológica, ya incluso en sus experimentos con animales, y aún más en sus intentos de aplicar la reflexología a la patología humana. El campo más importante para nosotros —la psicología fisiológica del hombre normal— quedaba fuera del ámbito de sus investigaciones; y, desgraciadamente, sigue sin existir hoy ningún intento serio de roturar de un modo realmente científico la tierra virgen descubierta por Pavlov. Es obvio que tampoco una psicología plenamente desarrollada sobre esas bases daría, caso de existir, un fundamento suficiente para la estética. La estética es una disciplina filosófica. Pero es seguro que una psicología reflexológica, científica, permitiría aclarar numerosos problemas de la estética mucho más de lo que hoy es posible. Más tarde veremos, en efecto, que todas las teorías psicológicas nacidas de una oposición a las limitaciones de la vieja psicología (la psicología descriptiva de Dilthey, la psicología de la forma [Gestaltpsychologie], las teorías de Freud, Jung, etc.) se limitan a suministrar, en el lugar del prosaico fracaso de la psicología antigua, meros mitos románticos sin fundamento, introduciendo construcciones vacías y frágiles, compuestas ad hoc, donde aquella vieja ciencia mostraba su simple carencia de perspectiva histórica y sociológica.

Por último: el autor se considera obligado a declarar abiertamente, en el instante de comenzar estas consideraciones, que es un completo lego en el terreno de la psicología, y no se considera con la menor autorización para enunciar opiniones acerca de los problemas internos de esa ciencia. Pese a lo cual este capítulo presenta la propuesta de insertar entre los reflejos condicionados (sistema de señalización 1 *) y el lenguaje (sistema de señalización 2 **) un tercer sistema que, por razones expuestas más adelante, se designa como sistema de señalización 1'. Pero con esa propuesta no se pretende sino plantear a las ciencias reflexológicas una pregunta cuya respuesta, desarrollo, etc., tienen que confiarse a los especialistas competentes. Los hechos mismos de la vida y

* «Sistema de señalización 1» vierte literalmente la expresión escogida por G. Lukács. Más frecuente es «Primer sistema de señalización». *T.*

** Más frecuente es «Segundo sistema de señalización». *T.*

el arte han impuesto al autor esa problemática. Por eso se cree en el derecho de apelar a la sentencia hegeliana, fecunda para el desarrollo de la ciencia a pesar de su ligera formulación, según la cual no hace falta ser zapatero para saber dónde le aprieta a uno el zapato.

El método de Pavlov es el punto de partida de esa propuesta de investigación nueva. Y cuando, al formular la cuestión, alude a ciertas lagunas de los resultados pavlovianos, el autor sabe de todos modos perfectamente que tales objeciones y necesidades de complementación no han podido nacer más que sobre la base epocal del método de la reflexología. Hay algunas observaciones sueltas de Pavlov de las que se desprende que él mismo consideraba incompleta su teoría, especialmente para la aplicación al hombre. Pero como esas alusiones de Pavlov se refieren a las bases emotivas de la reacción al mundo externo, y no apuntan en la dirección que proponemos, nos limitaremos a registrar el hecho.

Para terminar esta consideración introductoria indicaremos que en lo que sigue tomamos como base principal del discurso las conversaciones semanales del gran científico, los llamados «Miércoles de Pavlov». Es claro que todo lo que aduzcamos se encontrará también en las obras, y aún más detallada y argüidamente. Pero como las teorías fisiológicas mismas no son nuestro asunto, sino que lo es la aplicación de ellas a un campo nuevo, nos ha parecido que los coloquios ofrecían un material más adecuado literalmente. Pues en ellos Pavlov se orienta muy enérgicamente a la ampliación y la aplicación de su doctrina, a su vinculación con cuestiones generales de naturaleza metodológica y hasta de concepción del mundo, como no podía hacerlo en sus obras, rigurosamente concentradas en torno a los problemas fisiológicos mismos.

I *Delimitación del fenómeno*

Pavlov se ha expresado varias veces, muy clara y resueltamente, acerca de la relación entre la psicología fisiológica y la cuestión que aquí nos interesa, la cuestión del arte, el artista y el receptor. Sobre la base de un material enorme, experimentalmente confirmado y controlado, Pavlov ha documentado la validez de la intención de la tipología de Hipócrates por lo que hace a los seres vivos superiores, los animales evolucionados y los hombres. Sobre esa

misma base intenta elaborar una tipología específicamente humana y elabora un esquema de la misma, situando como polos los tipos de pensadores y los tipos de artista, reconociendo junto a ellos —o entre ellos, por mejor decir— un tipo intermedio. He aquí sus palabras: «Hasta la aparición del Homo sapiens, los animales no tuvieron tráfico con el mundo circundante más que a través de las impresiones inmediatas de los diversos agentes que actúan sobre los diversos receptores de los animales, las cuales impresiones pasan hasta las células correspondientes del sistema nervioso central. Esas impresiones son para los animales las únicas señales de los objetos del mundo externo. Con la aparición del hombre surgieron, se desarrollaron y se perfeccionaron unas señales extraordinarias de segundo orden, que son señales de aquellas señales primeras, en la forma de palabras habladas, oídas y visibles. Estas nuevas señales designaban en última instancia todo lo que los hombres percibían inmediatamente, tanto del mundo externo cuanto del mundo interno; los hombres las usaron no sólo en el tráfico recíproco, sino también por sí mismas y para sí mismos. Pues el predominio de las nuevas señales quedó, naturalmente, determinado por la enorme importancia de la palabra, aunque las palabras no eran ni son más que las señales segundas de la realidad... Pero aun sin profundizar más en este tema, importante e ingente, hay que afirmar que, a consecuencia de los dos sistemas de señalización y gracias a la persistente eficacia de los viejos y diversos modos de vida, la masa de los hombres se divide en un tipo artístico, un tipo pensador y un tipo intermedio. Este último combina el trabajo de los dos sistemas en la medida necesaria. La división puede reconocerse tanto en los hombres individuales como en naciones enteras».[1]

Pavlov ilustra ocasionalmente esa separación y contraposición con ejemplos concretos que muestran claramente que esta psicología específicamente humana no está tan sólidamente fundada como la general. Aduzco unos pocos ejemplos. A propósito de Tolstoi como tipo artístico específico Pavlov dice en cierta ocasión: «Así era por ejemplo L. N. Tolstoi un extraordinario artista y un pensador muy flojo. Negaba todos los terrenos del saber humano que se sometieran a su análisis. Repin solía contar la siguiente

1. PAWLOW, *Sämtliche Werke* [Obras completas], ed. alemana, Berlín 1953, III/II, pág. 551.

anécdota de Tolstoi: Un día estaban los dos bañándose en un estanque. Al terminar el baño Repin empezó a secarse con la toalla. Al notarlo Tolstoi, le gritó desde el agua: "¿Qué está usted haciendo? ¡Los animales no se secan nunca después del baño!" Aunque el propio Repin era un artista, le asombró la caprichosa observación, pues era claro para él que los animales suelen sacudirse el agua, cosa que nosotros no podemos hacer».[1] Lo menos convincente de esa reflexión de Pavlov tiene que ver con el hecho de que no hay ninguna argumentación propia de la psicología. Un historiador de la cultura o un filósofo podría afirmar con cierto fundamento que Tolstoi era hostil a la ciencia. Pero si consideramos esa opinión de Tolstoi sobre el secarse desde un punto de vista psicológico, tenemos que conceder que es una cuestión de pensamiento temático, de teoría; científicamente será todo lo insostenible que se quiera, pero psicológicamente (y precisamente desde el punto de vista de la reflexología) no se distingue en nada de una teoría de un auténtico científico. Cuando dos hombres se enfrentan con un problema matemático y el uno halla la solución correcta y el otro la yerra, la valoración no puede realizarse más que desde el punto de vista de la matemática: psicológicamente, ambos han realizado ciertas operaciones mentales matemáticas, ambos trabajaron con el sistema de señalización 2. Por eso yerra también Pavlov cuando contrapone al artista Tolstoi el pensador Hegel. «Hegel no gustaba de la realidad, y no se sentía feliz más que cuando podía entregarse a sus consideraciones abstractas, por ejemplo, al pensar en el único Absoluto, etc. Hegel era feliz con su segundo sistema de señalización, aislado de las imágenes concretas.»[2] El que un investigador tan puntual y concienzudo como Pavlov yerre de esa manera y no note siquiera el enciclopédico interés de Hegel por todo modo fenoménico de la realidad, suscita la sospecha de que no haya pensado consecuentemente hasta el fondo esa tipología, la sospecha de que no la haya sometido al criterio de los hechos. En otra ocasión critica justificadamente la psicología vulgar por su subjetivismo, pero añade en seguida: «Los artistas de la palabra hacen lo mismo. Se ocupan del mundo subjetivo, de las ideas, los sentimientos y los estados de ánimo. Es demasiado poco. No hay que limitarse a describir los fenóme-

1. PAWLOW, *Mittwochskolloquien* [Los miércoles de Pavlov], ed. alemana, Berlin 1956, I, pág. 265.
2. *Ibid.*, pág. 271.

nos; hay que descubrir sus leyes evolutivas. De meras descripciones no nace ciencia».[1] No sólo ignora ahí Pavlov las grandes representaciones de la realidad por la literatura, la cual no se limita en modo alguno a mera descripción de subjetividad, sino que el científico expresa además con eso una concepción de la ciencia de la literatura que, como hemos visto en otros contextos, resulta dominante en muchas filosofías idealistas: Pavlov parece, en efecto, no estimar el arte más que como imperfecto preparativo de la captación científica de la realidad.

Aún más: con la consecuencia radical que los grandes científicos suelen mostrar precisamente en los terrenos más lacunosos de sus teorías, Pavlov da un paso más y sitúa el tipo artístico en un mismo nivel con los animales, porque, según él, ese tipo no se basa en el segundo sistema de señalización, sino en el primero: «Se trata del tipo artístico, el cual, por tanto, es análogo al animal y está cerca de él, pues también el animal percibe el entero mundo externo exclusivamente en forma de impresiones a través de los receptores inmediatos; y del otro tipo, el tipo pensador, que trabaja con el segundo sistema de señalización».[2] Pavlov es, desde luego, demasiado crítico y prudente para descubrir, en sus concretas investigaciones, un «arte» del mundo animal, como tan frecuentemente hicieron Darwin y sus seguidores. Pavlov se queda con los hechos rigurosamente observados. A ese rigor amplio, imaginativo y elástico debe los ricos resultados de sus investigaciones propiamente dichas. El descubrimiento del segundo sistema de señalización —o sea, del lenguaje como reflejo en la relación específicamente humana con la realidad— no es, en cierto sentido, más que una especie de bastión limítrofe o extremo del imperio por él fundado, un portón para salidas en las cuales conquistó conocimientos importantes para la patología humana. Pero el sentido objetivo de su descubrimiento del segundo sistema de señalización va mucho más allá de esos territorios, ya de por sí tan importantes, y suministra una clave para el análisis psicológico materialista del hombre entero, del hombre normal. Pavlov lo ha visto así, o, por lo menos, lo ha sospechado conscientemente: así se explica su doctrina del tipo pensador y el tipo artístico. Pero no le

1. *Ibid.*, II, pág. 492.
2. *Ibid.*, III, pág. 4. En el mismo sentido, aunque no con tanto radicalismo paradójico, Pavlov formula esta contraposición también en sus obras; *Werke* [Obras], ed. alemana cit., III/II, pág. 552.

fue posible conseguir en este punto una teoría trabajada, llevada sistemáticamente hasta el final, sino que tuvo que contentarse con ese notable conato de complicados problemas y soluciones. Nuestra crítica —a saber, que el tipo artístico y la psicología de la creación y el goce artístico no pueden reconducirse de ningún modo a meros reflejos condicionados— no afecta ni a los métodos ni a los resultados de la obra de Pavlov propiamente dicha. Nuestra concepción del tipo artístico no efecta tampoco a la aplicación pavloviana de la reflexión a la psicopatología humana, por ejemplo, a la concepción de la psicastenia y la histeria como enfermedades «que tienen que ver con el tipo particular, específicamente humano del sistema nervioso»;[1] pues las perturbaciones que se presentan entre el primer sistema de señalización y el segundo pueden ser decisivas patológicamente aunque lo contrario de esas perturbaciones no baste para caracterizar el tipo artístico. (Más adelante se muestra, con la ayuda de algunos concretos casos patológicos, que la concepción del tipo artístico que ofrecemos puede incluso tener algún interés para la patología.) Mas la caracterización o determinación del tipo artístico es el único objetivo de las consideraciones que siguen. Estas dejan intactos los resultados de la reflexología pavloviana, y hasta se fundan objetiva y metodológicamente en ellos. Por eso, como queda dicho, proponen a la ciencia que ha de construir una psicología fisiológica sobre las bases pavlovianas un nuevo campo de investigación, le llaman la atención sobre un grupo de fenómenos conexos para cuya explicación aportan una hipótesis o, más limitadamente, un marco de tareas y problemas.

El grupo de fenómenos al que hay que aludir puede recogerse, provisionalmente y sin exactitud, bajo el término de evocación, basándonos en las consideraciones estético-filosóficas hechas hasta el momento. Y como ese fenómeno tiene siempre en su base, ya en la vida y aún más en el arte, un complejo ordenado —espontánea o conscientemente, subjetiva u objetivamente— a título de desencadenador de los reflejos, habrá que apelar ya a una derivación de la doctrina y la práctica de Pavlov, a saber, a su crítica de la psicología gestaltista. No para tratar las controversias concretas, sino para contemplar el núcleo de los problemas metodológicos. Pavlov critica muy justamente la tendencia de esa escuela

1. *Ibid.*, pág. 104.

al tratar las llamadas formas [*Gestalten*] como datos originarios irreducibles y a contraponer por ello metafísica y rígidamente la totalidad de esas formas a los «elementos», la forma a las asociaciones; y hasta a negar en nombre de aquéllas la existencia y la relevancia psicológicas de éstas.[1] Debemos completar la acertada crítica pavloviana con la observación de que la concepción criticada está hoy muy difundida. Pero la psicología de la forma no es nada original en sus presupuestos metodológicos y de concepción del mundo, absorbidos de modo acrítico. Es en ese aspecto una representación más de la moderna filosofía irracionalista, que consiste en aplicar la categoría de la totalidad no sólo en el lugar y del modo en el que y según el cual desempeña realmente un papel de importancia en la realidad, sino también abusivamente, para eliminar sofísticamente con su ayuda la causación real del esquema del pensamiento sobre el mundo. Tal era ya la actitud de Othmar Spann por lo que hace a la filosofía y a las ciencias sociales; y lo mismo sostienen aquellos teóricos del método estadístico deseosos de situar la probabilidad estadística en el lugar de la causalidad, etcétera. Es característico de la correcta actitud de Pavlov ante esta cuestión, el que su recusación de la psicología gestaltista se refiera metodológicamente a la infundada tesis de la «originariedad» de la «forma» o estructura [*Gestalt*], y el que se aferre inconmoviblemente a la prioridad de los reflejos (asociaciones), pero sin simplificar —aun dentro de ese marco— los problemas suscitados, por ejemplo, por el carácter posiblemente complejo de un agente provocador de reflejos; Pavlov reconoce estos particulares fenómenos y se esfuerza por aclarar su naturaleza mediante los experimentos correspondientes.

Así pues, para entender adecuadamente la reflexología pavloviana, que es al mismo tiempo una fundamentación fisiológica de la psicología de las asociaciones, hay que abstenerse de atribuirle una concepción mecánica vulgar, «atomizadora», de los reflejos condicionados. Ante todo, el reflejo condicionado es según Pavlov un concepto específico dentro del género de la asociación. «En el caso del reflejo condicionado rasgos esenciales y permanentes de un determinado objeto (el alimento, un enemigo, etc.) se sustituyen por señales menos fijas.» Ese es un caso especial de asociación. El segundo caso de asociación se produce cuando «dos fenómenos

1. Trata el asunto sobre todo en *op. cit.*, II, págs. 536 y ss.

aparecen vinculados entre sí tal como lo están permanentemente en la realidad». En este caso se manifiesta directamente el fundamento causal. Por último, también se producen ligazones o vinculaciones entre cosas —sonidos, por ejemplo— «que no tienen nada que ver una con otra»; en este caso la vinculación se produce simplemente «porque la una actúa repetidamente después de la otra».[1]

Pero tampoco esta aguda clasificación basta para entender adecuadamente la naturaleza y la función de los reflejos condicionados tal como los concibe Pavlov: hay que fundarlos además en su concreta interacción con la realidad, con el entorno objetivamente existente del animal y del hombre. Dice Pavlov «que todo estímulo está absolutamente en dependencia de la totalidad del entorno, y que no es lícito estimarlo como estímulo aislado, sino que hay que juzgarlo dentro de la constelación total».[2] Para investigar con exactitud tales conexiones, su fijación, su cambio, la reacción de diversos tipos a ellas, etc., Pavlov ha realizado en cada caso series experimentales bien determinadas, por él llamadas «estereotipos», esto es, estímulos «que se encuentran en proporciones y en seriación determinadas» y a los que corresponden «la intensidad y la cualidad correspondientes del proceso de excitación e inhibición». Y Pavlov indica con razón que también la vida produce y conoce —mutatis mutandis— tales estereotipos; así trae a colación, por ejemplo, el caso de funcionarios que han tenido siempre una vida rigurosamente regulada y que, tras su jubilación, no consiguen soportar el cambio de la misma.[3] Ya eso permite apreciar cómo partiendo de simples reflejos condicionados —los cuales, por lo demás, no son tan simples como imagina la petulancia del idealismo irracionalista— pueden constituirse, y se constituyen de hecho, de un modo orgánico totalidades, formas [*Gestalten*], etc. Pero, por otra parte, también los reflejos condicionados mismos pueden desencadenarse directamente por obra de estímulos de carácter proporcional o rítmico. Varios experimentos pavlovianos tienen como base un ritmo determinado, por ejemplo, un determinado número de oscilaciones del metrónomo. Esos mismos efectos pueden conseguirse sustituyendo el metrónomo por cambios de luces correspondientes, con lo que en lugar de un ritmo auditivo se tiene un ritmo visual. «Por tanto —infiere Pavlov—, lo que importaba

1. *Ibid.*, III, pág. 256.
2. *Ibid.*, II, pág. 18.
3. *Ibid.*, III, pág. 395.

fácticamente era, por así decirlo, la forma de la razón entre los estímulos, sin que tuviera la menor importancia la naturaleza de los estímulos mismos. Ese es, en resolución, el tipo de ejemplo apoyándose en el cual los psicólogos gestaltistas pretenden imponerse cuando dicen que un mismo motivo ejecutado en diversas octavas tiene el mismo efecto siempre.»[1] Por último, vale la pena recordar aún lo que Pavlov llama generalización en materia de reflejos condicionados. El científico describe en cierta ocasión el fenómeno como sigue: «Cuando, después de haber establecido alguna relación entre un determinado sonido y la alimentación, probamos con otra nota, sin reforzarla a su vez con el alimento, se produce por de pronto en el perro una irradiación temporal; también los puntos vecinos o contiguos se excitan. Llamamos a esto generalización. Cuando la vinculación con esas otras notas nuevas no queda justificada por la realidad, empieza en seguida un proceso de inhibición. De este modo la conexión real se hace cada vez más precisa».[2] De eso infiere Pavlov acertadamente que estamos en presencia de una «agrupación de muchos objetos concretos bajo una representación general». Su descripción es muy clara: «Tome usted cualquier sonido determinado, por ejemplo, una voz que sirva al animal como señal, acaso de un enemigo al que él evita. Desde luego que tiene que tratarse siempre de un estímulo plural, conjunto, porque los sonidos que orientan al animal pueden alterarse a consecuencia de la distancia, de la tensión de las cuerdas vocales del animal, y pueden subir o bajar en cuanto a tono, según el modo de producción. Por ello resulta ser una necesidad vital para el animal la generalización del estímulo...».[3] Con eso queda expuesto de modo evidente que, por lo menos los animales altamente desarrollados, no disponen sólo de percepciones, de intuiciones, sino también de representaciones.

Desgraciadamente, Pavlov va en este punto más allá de lo que le imponen los hechos por él observados, y se decide a llamar a la representación así descrita «análogo del concepto». Y si se hubiera contentado con la analogía, el paso sería simplemente uno de esos lugares poco numerosos en los que no formula sus pensamientos y resultados con plena exactitud; pero en la práctica Pavlov exagera además el parecido descubierto en ese punto y

1. *Ibid.*, pág. 146. Paso análogo en pág. 371.
2. *Ibid.*, II, pág. 650.
3. *Ibid.*, III, pág. 3.

llega a una equiparación de animal y hombre, seres que él mismo ha separado, por lo demás, claramente mediante el segundo sistema de señalización; en este otro contexto Pavlov los acerca demasiado y desdibuja la diferenciación tan rica que él mismo ha estatuido entre ellos. En las palabras de introducción al paso últimamente aducido escribe Pavlov: «He reflexionado también acerca de los conceptos, o sea, acerca de la agrupación de muchos objetos concretos bajo una representación general. Nosotros hemos adquirido los conceptos gracias al lenguaje, a las palabras, que nos distinguen de los animales. ¿O hay acaso también conceptos en el mundo concreto, en los animales? A juzgar por todo el material disponible, los hay también en los animales. El fenómeno que me ha impuesto la admisión de esa tesis es la generalización de los estímulos condicionados».[1] Y aún se expresa más tajantemente al hablar de ciertos experimentos con monos: «Aquí está ya el arranque de los conocimientos científicos, pues se trata de conexiones más duraderas. Al principio pueden ser bastante casuales, pero el hecho es que la entera ciencia discurre también así: primero es superficial, y luego se va haciendo profunda y liberándose de lo casual».[2] Si se tratara sólo de exageraciones verbales, podrían atribuirse sentencias tales al entusiasmo del descubridor ante esos primitivos conatos fisiológicos y psicológicos de lo que luego será el pensamiento conceptual o científico. Y en ese caso el insistir en manifestar dichas exageraciones sería crítica muy mezquina comparada con la grandeza de la obra del científico. Pero la cuestión planteada penetra en realidad tan profundamente en el entero complejo de la psicología que la crítica se hace inevitable. Es verdad que ésta ha de afectar más a ciertas aplicaciones de la reflexología pavloviana que a la teoría misma en la medida en que la han elaborado Pavlov y sus colaboradores. Mas precisamente porque el terreno más pobre es el de esa ampliación más allá del ámbito inicialmente explorado, es absolutamente necesario conseguir claridad metodológica.

Nuestra objeción —mejor llamarle propuesta de complementación— puede expresarse brevemente como sigue: Pavlov sienta correctamente la vinculación indisoluble entre el sistema de señalización 2 y el pensamiento en sentido estricto, en sentido concep-

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*, II, pág. 556.

tual, como fundamento de todo pensamiento científico. Pero falta en sus ideas cualquier alusión al hecho de que el sistema de señalización 2, el lenguaje, está en interdependencia con el trabajo. Pavlov no se preocupa nunca, como es sabido, por cuestiones de naturaleza histórico-genética. Se contenta con establecer el hecho de la conexión entre la aparición del hombre y la del lenguaje: «Luego, cuando por último apareció el hombre, esas señales primeras de la realidad por las cuales nos orientamos siempre, se sustituyeron en gran medida por señales verbales».[1] La ausencia de la vinculación genética del trabajo con el lenguaje produce empero, por lo importante que es esa conexión en la determinación del sistema de señalización 2 como modo de concepción y expresión específicamente humano, una cierta confusión cuyas consecuencias hemos observado en las afirmaciones de Pavlov criticadas. En *El papel del trabajo en la hominización del mono* Engels ha escrito lo siguiente sobre este punto: «El dominio sobre la naturaleza, incoado con el desarrollo de la mano, con el trabajo, amplió con cada progreso el horizonte del hombre. Constantemente fue descubriendo en los objetos de la naturaleza propiedades nuevas antes desconocidas. Por otra parte, el desarrollo del trabajo contribuyó inevitablemente a la aproximación de los miembros de la sociedad, porque multiplicó los casos de ayuda recíproca, de colaboración conjunta, y aclaró la consciencia de la utilidad de la colaboración para cada individuo. En resolución: los hombres en devenir se dieron cuenta de que *tenían algo que decirse* unos a otros».[2]

No es difícil mostrar la diferencia cualitativa que hay entre lo que Pavlov llama «análogo del concepto» y el concepto propiamente dicho, adquirido con el lenguaje; el salto que los separa dentro de su conexión genética. En el primer caso Pavlov habla, como se recordará, de estímulos agrupados que llevan, por ejemplo, a la señalización de un enemigo. No hay duda de que entre los desencadenadores de esos estímulos plurales se encuentran las propiedades más llamativas del enemigo cuya aproximación se señaliza. En esta medida, lo que se da al sujeto en este contexto es algo conocido. Pero, como dice justamente Hegel, «Lo conocido en general y como tal es, precisamente porque *conocido* [*bekannt*], no *conscientemente re-*

1. *Ibid.*, III, pág. 309.
2. ENGELS, «Die Rolle der Arbeit in der Menschenwerdung des Affen», in *Dialektik der Natur* [Dialéctica de la naturaleza], *cit.*, págs. 695 s.

conocido [*erkannt*]».[1] También el hombre se enfrenta en su vida cotidiana con infinitos objetos y acaeceres, y le basta plenamente con conocerlos a cada reaparición y con estar en claro acerca de las consecuencias inmediatas del encuentro. Sólo en y con el trabajo, lo meramente conocido se convierte en conscientemente reconocido, porque entonces aparecen y se llevan a consciencia sus propiedades, que en la inmediatez se ocultan y no actúan, el nexo íntimo de su coactividad, que es lo que constituye la propia objetividad concreta del objeto y da el fundamento objetivo de su concepto. Ya antes hemos aducido, en otros contextos, la acertada frase de Ernst Fischer según la cual la relación sujeto-objeto nace propiamente con el trabajo. El estímulo plural en sí unitario —un objeto meramente en sí, aun no para nosotros— se alza a concepto gracias al trabajo, se hace entonces menesteroso y capaz de expresión lingüística, mientras que sin ese paso a consciencia —sólo posible por la mediación del trabajo— no puede levantarse por encima del plano del mero conocimiento, en el cual no puede conseguir el pleno despliegue del ser reconocido, ni en sentido subjetivo ni en sentido objetivo. Ambas cosas dependen de que realmente se pongan el En-sí y el Para-nosotros. Pues si el objeto se vive sólo en esa referencialidad al sujeto (estímulo plural), y no como objeto existente con independencia del sujeto, como objeto completo y reconocido, no sólo se anquilosa subjetivísticamente el objeto del estímulo plural en comparación con su auténtica existencia en sí, sino que, además, el sujeto que recibe esos estímulos no puede tampoco llegar a ser un verdadero sujeto: queda en la condición de mero anexo de su «mundo circundante». Por eso es el trabajo el fundamento de la relación sujeto-objeto en sentido filosófico concreto. A niveles más bajos esas categorías pueden sin duda aplicarse, pero en un sentido impropio y traslaticio.

Al ignorar, pues, Pavlov esa vinculación entre el lenguaje, el sistema de señalización 2 y el trabajo, le resulta imposible construir la relación de todo ello con los reflejos condicionados, salvo en los casos en que la relación descrita no tiene ningún papel decisivo. Cuando se descuida el papel del trabajo puede ocurrir también en muchos casos que se olvide la artificialidad del medio en el que tienen lugar los experimentos con animales, y entonces se pro-

1. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes* [Fenomenología del espíritu], *Werke* [Obras], *ed. cit.*, Band [vol.] II, pág. 25.

ducen inferencias insostenibles o, por lo menos, problemáticas. Así habla Pavlov, por ejemplo, de un experimento con monos en el cual un animal experimental, llamado Rafael, llegó a poder apagar un fuego —que le separaba del alimento deseado— primero abriendo un grifo de agua, luego incluso utilizando adecuadamente una botella llena de agua. Pavlov comenta: «Así le hemos ayudado. Desde luego que no abría el grifo para que saliera agua. Pero sí que relacionaba la acción del agua con la extinción del fuego».[1] Cuando Pavlov formula las consecuencias de ese experimento pasa totalmente por alto la diferencia cualitativa, que él mismo ha sentado acertadamente antes, entre el animal y el hombre. El hombre reconoce por su propio trabajo, por su propia experiencia del trabajo, la relación entre el fuego y el agua, y avanza así paulatinamente hasta los conceptos de uno y otra, mientras que al animal se le «ayuda», esto es, se le suministran ya listos para el uso los resultados de dilatadas experiencias de trabajo, y él es entonces capaz de reelaborarlas para obtener reflejos condicionados, en circunstancias especialmente favorables. Entre esas condiciones favorables (no naturales para el animal) hay que contar el hecho de que el animal experimental queda a cubierto de todo peligro vital, de toda cura por el alimento. En esta condición de seguridad artificialmente creada, el mono tiene un ocio ilimitado sin parecido alguno con las condiciones de su vida en libertad. Pavlov concluye: «Esa es la génesis de nuestro pensamiento, del pensamiento con el que trabajamos. ¿En qué se diferencia la experiencia de "Rafael" de nuestras experiencias? También nosotros probamos con esto, con eso, con otra cosa más, y tropezamos por último con la invención exigida. ¿Dónde está la diferencia? No veo ninguna».[2] La conclusión sería correcta si el mito de Prometeo fuera un hecho real de la evolución de los hombres, si Prometeo hubiera desempeñado en la utilización del fuego por el hombre el papel de Pavlov con Rafael. Es verdad que, en general, Pavlov es demasiado crítico y prudente para pasar por alto la artificialidad del ambiente de los experimentos. En cierta ocasión habla de convulsiones de un animal experimental: «Es muy posible que los ataques estén condicionados precisamente por nuestros experimentos. La cosa es rara, pero no tengo noticia de que los perros de caza o falderos tengan

1. PAVLOV, *Mittwochskolloquien, loc. cit.*, III, pág. 13.
2. *Ibid.*

convulsiones epilépticas, mientras que en nuestros perros son muy frecuentes. ¿Quién sabe? Tal vez sea eso un resultado de la difícil situación del sistema nervioso en que sumimos a nuestros perros; les complicamos la actividad nerviosa y acaso la desarreglemos».[1] Pero esta prudencia crítica se termina en cuanto Pavlov penetra en el terreno de ampliación de su teoría constituido por la copertenencia indisoluble de trabajo y lenguaje. La crítica de esa laguna, que afecta a toda su obra, tiene para nosotros importancia porque ilumina peculiarmente nuestro problema, que no podría siquiera plantearse fuera del ámbito del trabajo.

La cosa empieza ya con el fenómeno del trabajo. Antes de ahora hemos hablado de la división del trabajo de los sentidos que se produce inevitablemente en el trabajo, y hemos aludido al hecho, registrado por Gehlen, de que en el curso de la evolución del trabajo, la vista va asumiendo cada vez más intensa y diferenciadamente las funciones del tacto. Gracias a la percepción visual del peso, la dureza, etc., se descarga el sentido del tacto, y la mano consigue la libertad suficiente para ejecutar operaciones más finas y exactas que las que podría dar de sí sin esa liberación de sus primitivas formas de función táctil. Esta capacidad conseguida por el trabajo tiene que faltar incluso en los animales más evolucionados. Gehlen subraya, por ejemplo, que los chimpancés, pese a ser «primariamente animales visuales», no son capaces de distinguir visualmente las cosas, como los hombres, «en el sentido del peso, la gravedad, la firmeza»; esos animales intentan «utilizar todo lo que *parece* movible y alargado —trapos, alambres, ramas, mantas—, pese a su inutilidad funcional».[2] Como también hemos mostrado, Gehlen va incluso más allá de esa comprobación en su análisis de los rasgos específicos del trabajo humano, porque muestra la función que tiene en él la fantasía del movimiento o motórica. Lo importante para nosotros es que esa fantasía es entre otras cosas una anticipación de los movimientos teleológicamente más favorables en el trabajo, el deporte, etc.; de nuestra exposición se desprenderá cuál es la naturaleza de esa anticipación. Gehlen piensa que la fantasía de movimiento es «icónica» y ve en ella «la capacidad de realizar movimientos simbólicos, alusivos, con la cual podemos trasponer movimientos, continuar unos con otros, mentar

1. *Ibid.*, pág. 269; pág. 250; pág. 354.
2. GEHLEN, *Der Mensch* [El hombre], *cit.*, pág. 161.

uno en otro».[1] La fantasía motórica arraiga en el trabajo. Con esto se determina ya su carácter social. Gehlen la trata adecuadamente junto con la fantasía sensible, de la que también hablaremos más adelante. En ambas la actitud del hombre respecto de algo nuevo se orienta por la finalidad concreta puesta a la acción, al movimiento, etc.; pero esa misma intención contiene ya la disposición a reaccionar adecuadamente a lo inesperado dentro de un cierto ámbito de juego. Gehlen lo expresa inequívocamente, aunque su lengua sea terminológicamente enrevesada: «Hay que considerar ante todo el hecho de que todo movimiento, en cuanto comunica, en cuanto desarrolla contenidos mundicursivos y puede asumirse, contiene ya anticipaciones expectativas en mero conato. En los movimientos incoados se encuentran contenidas las futuras fases de los mismos, no menos que las futuras respuestas temáticas, series modificativas de las cosas encontradas».[2] Su característica decisiva, por último, consiste en destacar enérgicamente determinados puntos nodales concretos, tomándolos de la continuidad propia de todo movimiento, y en fijarlos —y ellos solos a ser posible— en el movimiento real a realizar, porque si la elección de esos puntos nodales privilegiados es adecuada, se seguirán espontáneamente de ellos los movimientos óptimos que los unen. A este propósito escribe Gehlen: «[La fantasía motora] se concentra por de pronto en torno a las *fases capitales* que son las más fecundas, con lo que las demás fases se abrevian y automatizan a partir de aquéllas. La atención acompaña al principio la entera serie motora complicada —y al principio no hay ninguna que no lo sea—, porque en toda su extensión consta una tal serie de puntos de perturbación e inhibición. Durante toda esa fase la serie motora es insegura, no se ha destacado aún de la confusión de impulsos motores incoherentes. La serie pasa a ser realmente dominada y sustituible a placer en cualquier contexto cuando se han elaborado explícitamente algunos puntos de apoyo a partir de los cuales la serie entera se hace disponible y sobre los cuales puede concentrarse la consciencia del movimiento. El "momento fecundo" del movimiento es entonces portador y representante de toda la serie motora, y ejecutarlo equivale a poner en marcha el movimiento entero».[3]

De ese modo se fijan como costumbre los movimientos hallados

1. *Ibid.*, pág. 141.
2. *Ibid.*, págs. 152 s.
3. *Ibid.*, pág. 204.

y ejercitados. Y entonces el resultado de la fantasía motora se convierte en una serie de reflejos condicionados. Sin duda es también posible que el sistema de señalización 2 aporte algo a la elección definitiva de los actos óptimos. (Piénsese en el estudio científico de los movimientos en el tailorismo, por ejemplo.) Pero incluso cuando la originaria fantasía motora se desdibuja, entregando la dirección práctica a los reflejos condicionados, pueden observarse grandes diferencias en la ejecución ya automatizada, según que el sujeto se limite a fijar con fantasía los puntos nodales o que, incapaz de ello, imite, repita servilmente el proceso entero con todos sus detalles. Gehlen alude por eso justamente a la diferencia entre una escritura «cuajada» y una escritura de pedante imitación de modelos caligráficos.[1] Pero hay además casos en los cuales es materialmente imposible una fijación completa del entero sistema de movimientos, casos en los cuales la operación misma provoca constantemente situaciones nuevas a las que hay que reaccionar siempre de modos nuevos, si es que no ha de errarse la finalidad del todo. En estos casos la disposición no debe anular nunca el ámbito de lo inesperado, y la fantasía de movimiento o motora no puede sustituirse del todo por una fijación en forma de reflejos condicionados. Como es natural, también en este caso se trata propiamente sólo de una proporcionalidad concretamente determinada. No puede realmente tener lugar ninguna ejecución con éxito sin que los reflejos condicionados fijados desempeñen algún papel. Cuando no se consigue esa proporcionalidad, el fracaso se mueve entre los dos polos de la chapuza diletante y la huera rutina. También a propósito de este punto ha mostrado Gehlen, con ayuda de un ejemplo de típica elección, la naturaleza psicológica del proceso aludido: «La altura extraordinaria de la fantasía táctil en el hombre se manifiesta precisamente cuando se trata de movimientos delicados, en los que intervienen diferenciaciones virtuales mínimas de la fantasía motora. El hábil cirujano capaz de operar en cavidades somáticas en las que no puede ver, palpa en realidad con la extremidad de la sonda o del bisturí. Y no se trata sólo en esto del notable fenómeno por el cual, cuando palpamos con objetos inertes, creemos tener las sensaciones correspondientes en la punta del instrumento. Se trata de que el sujeto proyecta anticipadamente las sensaciones táctiles virtuales que *serían* efecto de virtuales movimien-

1. *Ibid.*, pág. 205.

tos delicados». Gehlen concreta más el comportamiento psíquico consecuente: «Todo movimiento logrado, si no se automatiza a su vez, tiene lugar en un "umbral" de expectativas de realización y trato, envuelto por imágenes referentes al decurso del movimiento mismo y al resultado material que puede presumirse». Hay siempre en ello un tipo determinado de fantasía (y no es necesario para nuestros fines interesarse por las diferenciaciones subyacentes). Lo decisivo es, por una parte, que la fantasía empieza a ser eficaz siempre antes que el movimiento mismo y «estima»[1] anticipativamente la nueva situación en la totalidad de la ejecución o en uno de sus momentos parciales. He aquí el ejemplo de Gehlen: «Cuando estimamos o calculamos el salto de un foso ancho, la ejecución o la renuncia depende del resultado de un salto "imaginario".[2] Y decisivo es también, por otra parte, el hecho de que podemos penetrar en el movimiento aún no ejecutado «vivencialmente..., no discursivamente».

Creemos que esos pocos ejemplos hacen ya visibles los primeros y más aproximados rasgos del fenómeno que intentamos describir. Se trata de señales de señales que, a pesar de ser tales, no pertenecen en su modo originario de manifestación al sistema de señalización 2. El sistema de señalización 2 puede sin duda desempeñar un papel importante en la elaboración, la generalización, el paso a consciencia, etc., de ese otro sistema de señales de señales. Ya lo hemos reconocido. Para el proceso del trabajo, la utilización práctica de lo así conseguido consiste esencialmente en trasformar total o parcialmente en reflejos condicionados los resultados de la fantasía motora, etc., mediante el ejercicio, la habituación, el entrenamiento, etcétera. Esa oscilación ininterrumpida (condicionada por la naturaleza de la cosa) de estas señales de tipo nuevo a las que nos referimos, moviéndose entre los reflejos descritos por Pavlov, es lo que ha dificultado y dificulta la percepción y definición de su peculiaridad y su sustantividad. A ello se suma lo siguiente: tanto la vinculación de los reflejos condicionados al mundo externo percibido cuanto el medio específico del lenguaje para el sistema de señalización 2 son relaciones directas e inmediatamente distinguibles. En cambio, los reflejos de que estamos hablando son más ambiguos: comparten con el primer sistema de señalización la inmediatez sen-

1. *Ibid.*, pág. 195.
2. *Ibid.*, págs. 196 s.

sible, y con el segundo comparten el rasgo esencial de ser señales de señales. Este último rasgo es fácil de descubrir si se contemplan los hechos sin prejuicios.

Si se desea concebir determinados modos de manifestación de la fantasía como un especial sistema de señales de señales hay que empezar por conseguir algunas aclaraciones. Explicaciones sumamente necesarias, porque en realidad nos encontramos aún en el umbral de la descripción de nuestro fenómeno, el cual abarca al mismo tiempo más que la fantasía y menos que ella. Digamos ante todo que el ámbito de acción de la fantasía rebasa con mucho el de lo estético. Hemos visto que Gehlen la considera imprescindible para el trabajo, para la actividad del hombre en la vida cotidiana. Mucho antes que él llamó la atención Lenin acerca de la universalidad de la fantasía: «La aproximación del entendimiento [del hombre] a la cosa singular, la producción de una reproducción [concepto] de la cosa *no es* un acto simple, inmediato, muerto como el reflejar de un espejo, sino un acto complicado, escindido, zigzagueante, que *lleva en sí* la posibilidad de que la fantasía se escape de la vida; aún más: la posibilidad de una trasformación (imperceptible, inconsciente para el hombre) del concepto abstracto, de la idea, en una fantasía (en última instancia = Dios). Pues incluso en la generalización más sencilla, en la idea más elemental ("la mesa" en general) *hay* una cierta, pequeña porción de *fantasía*. (Viceversa: es absurdo negar el papel de la fantasía incluso en la ciencia más rigurosa: cfr. Pisarev, acerca del sueño útil como estímulo *del* trabajo, y acerca de la ensoñación vacía)».[1]

Observamos ante todo que Lenin, al tiempo que subraya la imprescindibilidad de la fantasía incluso en la actividad teorética más abstracta, recuerda la posibilidad de que esa fantasía se desprenda de la vida. Esta última indicación muestra un llamativo paralelismo con la descripción del segundo sistema de señalización por Pavlov, porque también éste, según indica el científico, contiene un alejamiento potencial respecto de la vida. Así, por ejemplo, escribe Pavlov describiendo los síntomas principales de la psicastenia: «Estos hombres pierden el sentimiento de la realidad de lo que ocurre en torno a ellos, y se sienten irreales ellos mismos. Suelen tender a bizantinismos abstractos. Ivan Petrovich recuerda los dos sistemas de señalización por él descritos. El pensamiento normal

1. LENIN, *Philosophische Hefte, cit.*, pág. 299.

siempre acompañado por un sentimiento de la realidad, sólo es posible si intervienen inseparablemente los dos sistemas. En la psicastenia domina el segundo sistema de señalización (el verbal), y de ello resulta un sentimiento imperfecto de la realidad, pues el pensamiento procede sin representaciones concretas».[1] Es claro que lo patológico de la psicastenia no es sino una agudización de la posibilidad, siempre presente en la vida cotidiana, de que el segundo sistema de señalización se aleje de su base en el sistema 1. Pero, por otra parte, es también oportuno recoger el énfasis de Lenin acerca del papel de la fantasía incluso en la ciencia más rigurosa. ¿En qué puede consistir ese papel? Los hechos de la vida que el hombre conoce familiarmente por medio del primer sistema de señalización se elaboran, generalizan, combinan, etc., de tal modo, por obra de esa fantasía, que pueden iluminarse científicamente nuevas conexiones de la vida, de la realidad objetiva y de las relaciones del hombre con ésta.

Hay que distinguir claramente las síntesis así producidas de fenómenos como los estímulos múltiples. Es un gran mérito de Pavlov el haber roto con todo simplismo mecanicista por lo que hace a la percepción, la asociación, etc. Pero aunque se admita una gran complicación y diferenciación de las relaciones sujeto-objeto en los reflejos condicionados, los fenómenos que hemos presentado como productos de la fantasía en la vida no pueden explicarse sobre la mera base de dichos reflejos. Esto se desprende sin más de lo siguiente: los reflejos condicionados se refieren, por una parte, al mundo externo de un modo inmediato. Aunque, como podemos admitir por las exposiciones de Pavlov, los reflejos condicionados pueden vincular dos fenómenos reales en sí mismos heterogéneos, eso sólo ocurre porque uno de esos fenómenos se produce repetidamente después del otro; pero por medio de la fantasía se vinculan a veces un gran número de objetos aunque ni subjetiva ni objetivamente posean una tal proximidad entre ellos y aunque nunca anteriormente se hubiera observado en la realidad una relación entre ellos. Los reflejos condicionados, las asociaciones, se convierten así en mero material de la fantasía. Ésta los combina «libremente» para realizar los fines al servicio de los cuales la produce el hombre y la moviliza llegado el caso. Con eso queda claramente visible la naturaleza de señal de señales que tiene la fantasía.

1. PAVLOV, *Mittwochskolloquien, cit.*, pág. 229.

Por otra parte, la libertad de esa combinación de señales de orden 1 es tan relativa como en el caso del pensamiento y del lenguaje. Es verdad que, en un abstracto sentido subjetivo, el hombre es «libre» de combinar a su antojo los elementos que le suministra el primer sistema de señalización. Pero con ese arbitrio corre el riesgo de errar su objetivo de cada caso, y hasta pone a veces en peligro su existencia. Si, pues, quiere imponerse en su mundo circundante, las elaboraciones de las funciones primarias (los modos de funcionamiento de las señales de señales) tienen que ser tales que reproduzcan correctamente la realidad respecto de la finalidad de cada caso, en cuanto a las determinaciones, legalidades, etc., relevantes para dicho fin; y eso independientemente de que se trate del pensamiento más riguroso o de los modos más diversos de la fantasía. Desde casos tan intuitivos como el del ejemplo, antes aducido, del salto de un foso y su anticipación por la fantasía motora, esta serie se extiende hasta las más abstractas operaciones intelectuales.

El peculiar rasgo de la reacción falsa a la realidad se distingue cualitativamente y en principio de las ilusiones sensibles propias del ámbito del primer sistema de señalización. En este último caso, si el concreto desencadenador de los estímulos se capta adecuadamente, el proceso será normal. En cambio, cuando se trata de señales de señales es perfectamente posible que todas las señales primarias, fundamento de la síntesis superior, reflejen adecuadamente la realidad y a pesar de ello se deslicen luego en sus combinaciones errores que produzcan un alejamiento respecto de la realidad. Esta posibilidad existe del mismo modo para la fantasía que para el pensamiento más riguroso. Ya eso muestra que en los dos casos se trata de señales de señales. En la vida y en el ámbito de las actividades intelectuales superiores fantasía y pensamiento riguroso se entremezclan constantemente. Lenin se ha referido al papel de la fantasía en el pensamiento, y nuestros posteriores análisis mostrarán que el pensamiento tiene a su vez una gran intervención en la práctica artística. Puede decirse que la comprensión de la naturaleza de la fantasía se ha visto muy perjudicada por haber vinculado lo fantástico, muy unilateralmente, casi sólo con la esfera estética, en vez de ver la fantasía, como intentamos hacer aquí, en su condición de elemento imprescindible de toda práctica humana. La ignorancia de este hecho produce una concepción que oscurece la situación real al contraponer metafísicamente el pensamiento y la fantasía. Lo contrario precisamente es lo normal en la realidad de

los procesos mentales subjetivos y en la realidad de las más diversas formas de actividad humana como tal: los reflejos condicionados, la fantasía, el pensamiento se mezclan y trasforman sin cesar en el sujeto; incluso ocurre con mucha frecuencia que pensadores o artistas de los más conscientes no sepan qué deben a la fantasía y qué a la meditación en su conquista de la realidad. Es muy comprensible que el trabajador o el deportista que, mediante la fantasía motora, su paso a consciencia en el pensamiento y su fijación en reflejos condicionados, consigue determinados resultados concretos, no tenga la menor idea del papel que desempeñan en su actividad esas diversas componentes claramente distinguibles por la teoría psicológica.

La naturaleza de señal de señales que tiene la fantasía, se manifiesta aún más claramente cuando se contempla su génesis subjetiva. La memoria humana es obviamente el fundamento común de la constancia en el funcionamiento de todos los sistemas de señalización. Pavlov lo ha visto así claramente, en el curso de sus experimentos con perros, por lo que hace a los reflejos condicionados. El científico resume del modo siguiente las enseñanzas de una serie de experimentos: «El tiempo ha arrasado, por así decirlo, la última manipulación, mientras que la antigua ha permanecido intacta y casi tan estable como la primera vez. Es un caso claro de sobreposición, no de extirpación de las situaciones anteriores. No vivimos en vano, ni es vana nuestra trasformación de lo dado; pero recordamos todo lo pasado, y el pasado es perceptible. Las impresiones nuevas no destruyen, ni mucho menos, el pasado entero, sino que los estímulos posteriores se combinan y se suman con los viejos para constituir el presente... Puede afirmarse como uno de los grandes principios de la actividad de la corteza cerebral que siempre se produce una estratificación de estímulos y nunca una extirpación de los viejos por obra de las impresiones posteriores».[1] Hegel, cuyas reflexiones psicológicas están hoy sumidas en un olvido inmerecido, ha distinguido correctamente entre la imagen mnemónica y la intuición que constituye su base: «La imagen no tiene ya la plena determinación propia de la intuición, y es arbitraria o casual, aislada en general del lugar externo, del tiempo y de la conexión inmediata en que se encontraba la intuición».[2] Esta

1. *Ibid.*, II, pág. 473.
2. HEGEL, *Enzyklopadie*, § 452.

trasformación es lo que permite que la imagen mnemónica cobre universalidad para el proceso de asociación y sirva de fundamento para los nuevos reflejos condicionados y para las superiores combinaciones del pensamiento y de la fantasía. También en el texto de Hegel destaca la relevancia universal de la imaginación (fantasía). El desarrollo de la representación alcanza en efecto con ella su segundo nivel; el primero es el recuerdo. La propia imaginación se despliega según Hegel en tres estadios. El primero cura de que se produzcan en general las imágenes mnemónicas. En este punto Hegel exagera, en nuestra opinión, su correcta concepción, pues este papel de la fantasía no tiene seguramente tanta generalidad. Pero, en cambio, nos parece perfectamente correcta su atribución de un papel decisivo a la fantasía en el segundo estadio, el de la asociación; aunque ese papel no sea tan exclusivo como él dice, es claro que en una parte muy considerable de las asociaciones el papel de la fantasía debe estimarse mucho. Por último, el tercer estadio o nivel es, según Hegel, aquel «en el cual la inteligencia identifica sus representaciones *generales* con la *particularidad* de la imagen, dando a aquéllas una existencia *icónica*».[1] Esas afirmaciones exponen el fundamento de la actividad de la fantasía en todos los terrenos de la vida mental; es para nosotros ocioso —al menos en este nivel de nuestras investigaciones— seguir el desarrollo ulterior del pensamiento de Hegel al respecto y entrar en discusión con él.

Pues la tarea de estas consideraciones no es determinar exactamente la importancia de la fantasía en la vida psíquica de los hombres. En modo alguno. Como ya hemos dicho, estamos sólo en el atrio o umbral del fenómeno que propiamente nos interesa. Se trata de identificar un sistema de señalización superior (de señales de señales) que, al igual que el lenguaje y el pensamiento, se funda en los reflejos condicionados y los rebasa al mismo tiempo, pero de un modo tal que no se produce un medio *sui generis* para las señales de señales —como se crea en el caso del lenguaje—, sino que, pese a la real distancia respecto de los reflejos condicionados (pese a la posibilidad de un aislamiento respecto de ellos parecido al que es propio del pensamiento), se apoya mucho más inmediatamente en dichos reflejos y no parece siquiera distinguirse de ellos para una consideración que no se esfuerce por penetrar en lo específico. Este hecho explica en parte por qué Pavlov mismo no ha

1. *Ibid.*, § 455.

percibido la diferencia. Cuando hablemos del problema de la evocación como fenómeno de la vida y, sobre todo, como momento esencial de lo estético, esa peculiaridad quedará mucho más de manifiesto que hasta ahora.

El hecho de que no arranquemos de los modos de manifestación más acusados (las diversas artes como medios y objetivaciones del sistema de señalización al que nos referimos), sino que nos acerquemos a ese nivel supremo a través de fenómenos vitales necesariamente confusos y mezclados, tiene esencialmente que ver con la actitud básica de nuestras consideraciones: no queremos partir de lo estético como de un modo de comportamiento «eterno», originariamente humano, lo cual sería partir de un dogma, sino, por el contrario, permitir que lo estético muestre su génesis en las necesidades y las capacidades de los hombres en evolución, de la humanidad. Esto tiene como consecuencia el que el análisis de ese sistema de señalización haya tenido que empezar por los modos de manifestación del fenómeno que son menos frecuentemente fijados de modo duradero; luego, progresivamente, se va subiendo hacia sus formas más «puras», más sustantivas. Pero creemos que, pese a todas las dificultades que procura el ininterrumpido paso (ya aludido) de un sistema a otro, serán ya perceptibles, aunque aún sea imprecisamente, los primeros rasgos del fenómeno considerado. Esas transiciones se encuentran con una justificación incluso fisiológica en la investigación pavloviana. Es verdad que Pavlov no conoce más que dos sistemas de señalización; pero escribe lo siguiente al hablar del fundamento de las vinculaciones de ambos: «No se debe concebir desde un punto de vista puramente anatómico la división en un primer y un segundo sistema de señalización; lo más verosímil es que esa división sea en lo principal funcional».[1] Esta afirmación resulta muy convincente porque el hombre no se ha visto sometido a ninguna trasformación fisiológica ni antropológica desde su real hominización. Precisamente la trasformación gigantesca que abre un abismo de alteridad entre el hombre y el más desarrollado de los otros animales se desarrolla primariamente en el plano social (trabajo, lenguaje, etc.). El fundamento fisiológico de la nueva clase de actividades y ocupaciones se debe a sus relaciones recíprocas y es funcional, no anatómico. Esto coincide profundamente con todos los hechos conocidos de la historia de la hominiza-

1. PAVLOV, *Mittwochskolloquien, cit.*, III, pág. 310.

ción. El hombre ha recibido sin duda de la naturaleza todas las posibilidades de su devenir autoproducido; pero en su peculiaridad esencialmente humana es un producto de su propio trabajo.

Por eso hemos acentuado hasta ahora tan enérgicamente el aspecto subjetivo de la evolución del trabajo: lo decisivo es la necesidad subjetiva y la necesidad objetiva de reaccionar adecuadamente —o sea, de modo primariamente creador— a situaciones nuevas, en gran parte creadas por el hombre mismo, por el trabajo, por sus presupuestos y por sus consecuencias. Ese *novum* puede convertirse en fundamento firme de la propia existencia, para conquistar luego, partiendo de ello, nueva tierra virgen, y así sucesivamente hasta el infinito. Todo eso es, desde luego, un hecho básico conocido desde antiguo por la antropología. Pero ello no quita que tenga consecuencias importantes para nuestro problema. Consideremos ante todo lo que hemos llamado lo nuevo (situaciones en principio nuevas, tareas nuevas de reacción al mundo externo, para la acción, etc.) respecto del sistema de los reflejos. Para un ser vivo que no cuente más que con reflejos incondicionados, lo nuevo no es perceptible. Pavlov indica justamente «que el animal podría existir independientemente con la sola ayuda de los reflejos incondicionados si el mundo externo fuera constante». Y aduce como ejemplo el caso de perros a los que se había extirpado el cerebro; «pueden vivir» con el resto del encéfalo, sigue diciendo, «mientras se les proteja de alteraciones intensas del medio». En otro lugar alude en este contexto a los reflejos incondicionados de las abejas.[1] El límite —burdamente trazable— de esos reflejos incondicionados es visible en la vida cotidiana, en la desesperada incapacidad de los insectos ante una ventana, por ejemplo. Hans Volket ha publicado un ejemplo tal vez más llamativo, fruto de la observación de las arañas. Volkelt muestra lo precisamente que reacciona la araña cuando un mosquito roza su red: llega incluso a suspender la comida cuando llega otro mosquito, con objeto de asegurarse la nueva presa. Pero cuando cayó un mosquito en el tubo en que se encontraba la araña al acecho, «no notó al principio su presencia, pese a no haber comido desde hacía tiempo; y cuando el mosquito se le aproximó, la araña ejecutó movimientos defensivos hasta que el

1. *Ibid.*, pág. 513.

mosquito pudo escapar. Parece probable que, con el cambio de situación, no había identificado su habitual alimento».[1]

Pavlov insiste sin duda en afirmaciones como la siguiente: «No hay ningún abismo insalvable entre los fenómenos condicionados y los incondicionados. La diferencia entre esos fenómenos depende del curso de la vida».[2] Pero a pesar de ello es indudable —si se considera el proceso evolutivo en su totalidad— que los reflejos condicionados pueden suministrar al animal un ámbito de juego mayor que el propio de los incondicionados ante las nuevas situaciones que aparecen en su vida. Pavlov estima que el momento más importante de la actividad nerviosa superior consiste en que «hay asociación, esto es, una interrelación temporal en la actividad de células que antes estaban separadas y entre las cuales no existía previamente ninguna conexión».[3] Ese hecho contiene sin ninguna duda el momento de la novedad, aunque de modo obviamente relativo. Pues precisamente los experimentos de Pavlov muestran que los reflejos condicionados no pueden formarse más que con la ayuda de una frecuente repetición, y que a menudo se extinguen cuando desaparecen los estímulos desencadenadores o cuando dejan de presentarse durante mucho tiempo. Eso quiere decir que, en circunstancias vitales normales, tiene lugar en los animales superiores una adaptación a los cambiantes momentos del mundo externo que se repiten por regla general de un modo frecuente. Uno de los logros más importantes de los experimentos de Pavlov con los perros consiste precisamente en la claridad con que se presentan las diferencias típicas respecto a la capacidad de formar reflejos condicionados y de adaptarse rápida o lentamente, fácilmente o a través de duras crisis nerviosas, etc., a las trasformaciones de la situación. El alcance, la riqueza relacional de tales sistemas de reflejos condicionados puede ser a veces muy considerable; piénsese, por ejemplo, en los pájaros migradores. Pero los límites de ese alcance son claros, precisamente por obra de las condiciones de vida normales y de la repetición frecuente como base de la fijación de los reflejos condicionados (y de su posible trasformación en reflejos incondicionados). Si se presenta algo cualitativamente nuevo en la vida de los animales dotados de actividad nerviosa superior, puede pro-

1. HANS VOLKELT, *Über die Vorstellungen der Tiere* [Acerca de las representaciones de los animales], Leipzig-Berlin 1914, págs. 15 y 17 s.
2. PAVLOV, *Mittwochskolloquien, cit.*, I, pág. 341.
3. *Ibid.*, III, pág. 189.

ducirse ante la situación inesperada una impotencia total, tan completa como la de animales mucho menos evolucionados; piénsese en un pájaro —aunque sea de los más perfectos pájaros migradores, como una golondrina— que entra por azar en una habitación humana.

Es claro que todas esas delimitaciones son relativas. Pájaros que vivan mucho tiempo en cautividad pueden habituarse a la habitación humana y moverse adecuadamente en ella. Pero es que en este caso forman precisamente nuevos reflejos condicionados relativos al nuevo ambiente, que es permanente y no deja de desencadenar estímulos repetitivos. También el hombre puede dar en situaciones tan insólitas que fracasen sus actividades psíquicas superiores, pese a estar orientadas hacia la novedad. Pero la relatividad de los límites y las distinciones no anula ni su existencia ni su significación, determinante de la cualidad. No es casual que una parte tan importante de la literatura universal, desde la Odisea hasta Joseph Conrad, pasando por Robinsón, se dedique a representar verazmente cómo domina el hombre victoriosamente peligros del todo inesperados. Y probablemente es superfluo subrayar que la capacidad humana de hallar en situaciones completamente nuevas el recto camino de la acción descansa en un amplio sistema de reflejos condicionados e incondicionados. Las señales de señales, el pensamiento y la fantasía, no serían capaces de investigar adecuadamente lo nuevo y reaccionar con la misma adecuación si no dispusieran constantemente de un buen reconocimiento de lo viejo, de lo que retorna, de lo permanente. También en esto se aprecia que los fenómenos de la vida no pueden dominarse y entenderse sino por medio de la simultánea y dialéctica unidad y diversidad de lo continuo y lo discreto.

Hay que subrayar muy especialmente eso porque durante los últimos decenios se ha hecho popular en amplios círculos una teoría que hace cristalizar mortalmente la naturaleza de las relaciones entre la vida y el medio. Nos referimos a las ideas de Uexküll acerca del mundo interno y el mundo circundante de los animales. Uexküll parte del hecho de que los órganos de los sentidos y el modo de vida, por ellos condicionado, de cada animal se encuentran en relaciones cualitativamente determinadas con ciertos aspectos de la realidad y sólo con ellos. Y como identifica con la realidad objetiva el a priori kantiano en la versión simplificada de Schopenhauer, Uexküll ve aparecer en diversos «mundos circun-

dantes» animales con un espacio propio cada uno, un tiempo propio, etcétera. Es claro que con eso Uexküll hipostatiza el limitado alcance de la captación de la realidad por los reflejos incondicionados y condicionados, de los que hemos hablado, hasta hacer de ella diversos «mundos circundantes» tan impenetrables unos para otros como los «círculos culturales» de Spengler. Ni siquiera cuando la araña se come a la mosca se produce un contacto, pues para la araña la mosca no es más que alimento, y para la mosca la araña es sólo la muerte, o sea, ninguna es para la otra un factor vivo del mundo circundante, sino sólo material referido al sujeto y conformado por el a priori biológico. Los contactos entre «mundos circundantes» cobran, pues, el carácter de catástrofes trascendentes que suceden en prisiones fatalmente cerradas; un mundo así ha sido descrito bastantes veces en la literatura, desde Maeterlinck hasta Beckett. Rothacker desarrolla esa teoría aplicándola a los hechos histórico-culturales: «El ejemplo más gráfico de la relación antropológica es el esquema tan citado según el cual un mismo bosque es para el campesino "leña", para el guarda forestal "bosque", para el cazador "coto", para el paseante "sombra", para el perseguido "refugio", para el poeta "sombra" o "perfume", etc. El esquema puede ampliarse todo lo que se quiera, por ejemplo, aplicándolo a una cantera, que muestra fisionomías completamente diversas para el especulador, el estratega, el paseante, el pintor. En este punto se consigue ya algo esencial mostrando las relaciones de mundo circundante tal como las documentan las particulares profesiones y actitudes humanas».[1] Así nace el «mundo ingenuamente vivido» del hombre, que es un «auténtico mundo circundante». Rothacker demuestra de un modo sumamente original que el conocimiento científico objetivo no tiene influencia alguna en ese mundo circundante auténtico: «Jamás ha tentado a nadie, ansioso de gustar alguna golosina rara, el engullir un haz de electrones. Jamás ha besado nadie a un torbellino de electrones, ni menos se ha casado con él. Independientemente de la corrección de los resultados de la física».[2] Es claro el sin-sentido de una tal teoría. Pero a pesar de ello vale la pena echarle un vistazo, pues los idealistas contemporáneos suelen contemplar con profundo desprecio las «sim-

1. E. ROTHACKER, *Probleme der Kulturanthropologie* [Problemas de antropología cultural], Bonn 1948, pág. 161.
2. *Ibid.*, pág. 165.

plificaciones» de la doctrina materialista pavloviana del reflejo, por ejemplo. Pero las simplistas contraposiciones de Rothacker muestran claramente dónde se dan en realidad las simplificaciones excesivas, a saber, donde se borran las complicadas transiciones e interacciones de la realidad, donde todo se deduce según esquemas de la mayor vulgaridad, modelados en base a una inmediatez llevada hasta la rigidez de lo muerto. Tales esquemas son en este caso el a priori fatalista y mecanicista del «mundo circundante», la «forma» sin elementos de la «psicología gestaltista», la tipología de Jung, esquemática hasta la máxima estrechez mental con su división de los hombres en intravertidos y extravertidos, etc. Frente a todo eso, la reflexología materialista pavloviana abre perspectivas de conocimiento de las más complicadas interacciones y transiciones. Esa teoría hace comprensible al hombre precisamente en su complicado parentesco con la fisiología de los animales y, al mismo tiempo, en su profunda diferencia respecto de ellos.

Esa superioridad de la reflexología pavloviana respecto de las teorías idealistas no queda en nada afectada por el hecho de que en estas consideraciones formulemos la propuesta de desarrollar y concretar ulteriormente la primera. Nuestras propuestas se concentran en torno a la indicación de que como consecuencia del trabajo se produce la necesidad de nuevas conexiones, de modos más complicados de reaccionar a la realidad, de percibir en ella conexiones más complicadas, de obrar de un modo nuevo correspondiente a las nuevas situaciones. Como es sabido, Pavlov ha reconocido muchas importantes propiedades del lenguaje (del pensamiento). Pero no se ha dado cuenta de que esas propiedades arraigan genéticamente en ese decisivo estadio de la evolución de la humanidad; por eso ha ignorado también algunos rasgos esenciales vinculados con esa constelación. Como le faltó la comprensión de esa distinción decisiva entre el animal y el hombre, se vio obligado a identificar sumariamente con los simples reflejos condicionados todos los reflejos que no rebasan el ámbito de la sensibilidad del mismo modo que la abstracción verbal. Esperamos haber conseguido mostrar que, a consecuencia de la naturaleza del trabajo, tienen que producirse ya en el proceso del trabajo mismo reflejos que, aunque no se levantan por encima de la sensibilidad inmediata de un modo ostensiblemente abstracto, como el lenguaje, no son —como creía Pavlov— simples reflejos condicionados, sino que se parecen más al lenguaje en el sentido de que son señales de señales.

Proponemos llamar sistema de señalización 1' a esos reflejos, con objeto de simbolizar su posición intermedia entre los reflejos condicionados y el lenguaje.

II *El sistema de señalización 1' en la vida*

Sólo la consideración del arte y del comportamiento artístico permitirá aclarar del todo lo que dan de sí esas señales. Por el momento seguimos dando pasos primerizos incluso desde el punto de vista de la tarea de trazar los contornos más groseros de la peculiaridad del fenómeno. Aunque nuestro camino metódico ha de llevarnos de los fenómenos de la vida a los del arte, podemos ya indicar aquí de paso que el uso lingüístico de muchos pueblos contiene aún un barrunto instintivo, y por ello confuso, pero instructivo, de la naturaleza de nuestro fenómeno. Es sabido, por ejemplo, que en lengua alemana la palabra *Kunst* [arte] tiene, junto a su significación específica, estricta y exacta, un rasgo más general. En alemán se habla habitualmente del arte de la equitación, del arte culinario [*Reitkunst, Kochkunst*], etc., sin pensar al hacerlo que la equitación o la cocina hayan de incluirse en un sistema de las artes. Suele atribuirse a la palabra arte en ese uso lingüístico la significación de habilidad o capacidad; creemos que esa atribución es incorrecta. El verdadero sentido lingüístico alude precisamente a lo que en esos ejercicios rebasa la mera capacidad o habilidad, a lo que va más allá del dominio medio de las técnicas correspondientes. Cualquiera puede dominar su oficio con suficiencia rutinaria, es decir, cualquiera puede desarrollar y fijar los reflejos condicionados necesarios para ese ejercicio. Calificaremos entonces su desempeño con los predicados bueno, entrenado, experimentado, de confianza, etcétera, pero no diremos que su actividad es un arte, ni siquiera en este sentido amplio. Sólo cuando el sujeto considerado manifieste en su campo un talento inventivo, un sentido de lo nuevo, sólo cuando sea capaz de reaccionar rápida y acertadamente a situaciones imprevisibles, sólo entonces permitirá el buen uso del alemán calificar de arte su actividad. El uso lingüístico alemán conoce incluso la frase «eso no es ningún arte» (en el sentido de: eso puede hacerlo cualquiera) con objeto de explicitar esa diferencia. Cuando se llama arte a la práctica de un cirujano, de un médico, de un futbolista, de un cocinero, etc. —aun usando la palabra en el sentido

amplio—, se quiere aludir precisamente a ese modo de reaccionar a situaciones nuevas, inesperadas, que hemos intentado describir hasta ahora.

Este rasgo de nuestro sistema de señalización 1' se manifiesta aún más perceptiblemente si pasamos del trabajo mismo a las situaciones vitales, a las relaciones humanas producidas por el desarrollo, la ampliación y la elevación evolutiva del trabajo. Como Pavlov no ha observado el papel del trabajo en la constitución de las señales de señales que son propias del lenguaje, se comprende que no haya dedicado tampoco atención alguna a esas relaciones, que son aún más complicadas precisamente desde el punto de vista psicológico. Como ya hemos dicho, Engels ha indicado justamente, por el contrario, que el origen del lenguaje no puede entenderse más que partiendo de las necesidades sociales producidas por el trabajo, o sea, partiendo del hecho de que los hombres que trabajan tienen que comunicarse algo para lo cual no bastan ya los simples sonidos y gestos expresivos propios del nivel de los reflejos condicionados. De este modo se convierte el lenguaje en el medio decisivo y el regulador principal del tráfico entre los hombres. Como es natural, no hay ningún estadio evolutivo en el cual sea el lenguaje medio único de ese tráfico. Siempre se cuenta con la ayuda de gestos diversos, de sonidos no articulados, etc. Y se acabaría dando en una falsificación de los hechos si se supusiera que en los casos en que el lenguaje se convierte en medio general de las relaciones humanas tiene que actuar siempre y en todas partes lo específicamente lingüístico. Toda sociedad tiene que conservarse y reproducirse en condiciones en las cuales los momentos esencialmente repetitivos constituyen una parte muy considerable de la vida. La reacción a esos momentos cobra naturalmente cada vez más el carácter de los reflejos condicionados, incluso cuando el desencadenador inmediato de la reacción toma una forma verbal. Piénsese, por ejemplo, en la relación de los soldados sometidos a instrucción militar con las voces de mando de sus superiores. Cuanto más perfecta la instrucción, tanto más se desencadenan reacciones automáticas. La palabra obra entonces como señal inmediata. Basta un sonido determinado, un tono determinado, etc., para desencadenar entonces los reflejos condicionados y fijados. Aunque no siempre de modo tan craso, eso ocurre en la vida con más frecuencia de lo que parece. Me limitaré a aducir un ejemplo. Un sujeto nervioso, que sufre de insomnio, no puede dormirse más que si alguien le lee en voz alta.

Y efectivamente se duerme con el sonido monótono de las palabras. Pero ocurre con cierta frecuencia que el enfermo se despierta en cuanto que el lector se interrumpe. Aquí es evidente la función de la palabra como desencadenador de reflejos condicionados inhibitorios. Como es natural, esto ocurre más intensamente con los gestos. La evolución social estereotipa muchos movimientos, modos de comportamiento, etc., de los hombres. Para nosotros es ya un reflejo condicionado y bien fijado el levantar el sombrero para saludar a una señora, el inclinarnos ligeramente al entrar en una habitación, el esperar hasta que la señora, o el anciano (o el superior) nos alarguen la mano, etc., etc. Habría que acumular una parte considerable del tráfico humano para reunir todas las palabras, todos los gestos, etcétera, que se han convertido en simples reflejos condicionados.

Esas costumbres del tráfico humano han sido muchas veces al principio de formulación verbal, y generalmente se sigue utilizando el lenguaje para enseñarlas a los niños, los escolares, los reclutas, etcétera. Pues la voz de mando, por ejemplo, no puede producir con seguridad reflejos condicionados más que si los reclutas la entienden correctamente; no sólo hay que ejercitarles en los movimientos correspondientes, sino también en su relación necesaria con esa voz de mando. Hasta este punto, el tráfico humano, las relaciones entre los hombres, parecen poder desarrollarse en el marco de los dos sistemas de reflejos pavlovianos. Pero la realidad se comporta de un modo más complicado, y se ha complicado además progresivamente en el curso de la evolución. En estadios muy primitivos la costumbre regula prácticamente todas las relaciones entre los hombres. Pero a medida que los hombres evolucionan en el sentido de la individualidad se va haciendo imposible que costumbres fijas regulen plenamente el tráfico entre ellos. Piénsese en la categoría social que suele llamarse «buenas maneras». Se trata de importantes preceptos, en parte incluso imprescindibles, que ayudan a descargar las relaciones humanas cotidianas de roces, complicaciones, irritaciones, etc., superfluos. Esas buenas maneras se aprenden, se ejercitan, se trasforman en reflejos condicionados de funcionamiento casi automático, y dejan el campo libre para las relaciones importantes y esenciales entre los hombres.

Pero es fácil ver que esos dos polos —abarcables con las categorías de Pavlov— no comprenden en modo alguno todas las situaciones posibles. Piénsese en el concepto de tacto, muy relacionado con la expresión «maneras». Se entiende por tacto la actuación correcta

en una situación para la cual no hay en principio precepto fijo alguno; pues si la situación es subsumible bajo algún precepto, entonces bastan plenamente para dominarla las buenas maneras. Es verdad que la acción con tacto —por ejemplo, una acertada intervención en una situación confusa y comprometida— puede tener lugar en el medio del lenguaje. Pero eso no es en modo alguno necesario. Hay muchos casos en los cuales un movimiento de la mano, una sonrisa, una inclinación, etc., pueden desempeñar el mismo papel que una palabra elegida con tacto. Por lo demás, obsérvese que la palabra misma no obra en casos así sólo por su significación, sino en una unidad indisoluble de ella con el todo, con la expresión y los gestos acompañantes. Ni tampoco nace en estos casos la palabra acertada sólo de un razonamiento correcto, ni es el resumen de un análisis acertado, sino que es también, como en los casos antes tratados —pero esta vez respecto de relaciones humanas— una orientación instantánea acerca de relaciones complicadas por medio de la fantasía, orientación en la cual se contiene —también igual que en casos antes vistos— la solución, la salida, en la captación misma de la situación. El que neguemos la prioridad de lo verbal e intelectual no implica la menor concesión a ningún irracionalismo. Pues retrospectivamente toda acción dotada de tacto puede describirse y analizarse con toda exactitud desde el punto de vista del pensamiento y del lenguaje. Por su contenido, esa acción es, pues, plenamente racional; lo que ocurre es simplemente que el mecanismo fisiológico-psicológico que la produce no es el sistema de señalización 2, sino el sistema 1'.

En la vida y en las obras de escritores importantes que captan profundamente la vida y la reproducen adecuadamente podemos hallar innumerables ejemplos indicativos de que tal es en efecto la situación del tacto en las relaciones humanas. Así, por ejemplo, Tolstoi da la siguiente descripción de Vera, la hija mayor del conde Rostov: «era hermosa, no era tonta, era capaz de aprender, estaba bien educada, tenía una voz agradable. Todo lo que decía era correcto y oportuno; pero, curiosamente, todos, los visitantes y la condesa misma, la miraron como si se preguntaran por qué había dicho eso, y sentían algo así como una turbación». Y en las pocas escenas que el poeta dedica a esa figura episódica se manifiesta con drástica claridad cómo una persona puede tener muy buenas maneras y obrar a pesar de ello instintivamente sin tacto en cualquier situación. Tolstoi ha descrito también el hecho contrario al

narrar una importante situación de la vida de la hija menor de esa misma familia, Natacha. Esta ha cuidado a su anterior prometido, Andrei Bolkonski, hasta la muerte de éste, y la crisis mortal ha vuelto a unir a ambos despues de un período de ruptura y alejamiento. Tras la muerte de Bolkonski, Natacha vive en un completo vacío anímico, sin participar en la vida de la familia, hasta que llega la noticia de la muerte de su hermano menor, el favorito de la madre. «Le sacudió de repente a Natacha como una descarga eléctrica. Un golpe terrible y doloroso le hirió el corazón. Sintió un dolor indescriptible, como si le hubieran desgarrado algo, como si estuviera a punto de morir. Pero inmediatamente despues de este dolor sintió una liberación de aquella prohibición de vivir que había pesado sobre ella. Al ver a su padre y oir a través de la puerta los gritos terribles de su madre, se olvidó inmediatamente de sí misma y de su propia tristeza». Se precipita entonces junto a su madre, la abraza, le dice con cálido sentimiento palabras sin conexión, sin sentido, hasta que a la tercera noche la vieja condesa encuentra por fin el llanto y vuelve con ello a la vida. Es obvio que el contenido anímico de esa escena va mucho más allá de lo que en la vida cotidiana solemos llamar tacto. Pero también se encuentran los rasgos que hemos indicado antes, aunque con una intensidad cualitativamente mayor. Por ello ese ejemplo, que a primera vista parece apartarnos de nuestro presente tema, nos resulta más convincente que cualquier otro que se mantuviera dentro del marco prescrito.

Como es natural, estas clases de reacciones recíprocas entre los hombres se conocen de antiguo. Los problemas correspondientes aparecen ininterrumpidamente desde el origen de la civilización y, por su importancia para el tráfico humano, no son sólo objeto de la poesía, sino que tambien ocupan a los pensadores, ante todo a los moralistas, los estudiosos de lo social, etc. Pero se sigue de la naturaleza del sistema de señalización 1' que su captación intelectual será por lo común menos adecuada y exacta que su comprensión poética. Ello va implícito en la naturaleza de la cosa. Pues si esos tipos de reacción a datos interhumanos han de insertarse sin resto en un sistema abstracto y puramente intelectual, su subsumción bajo cualquier principio ético o social perderá frecuentemente su peculiaridad específica. Por otra parte, si el sentimiento de esta problemática mueve a ver en dichos modos de reacción algo contrario a la razón, la consideración se hará tam-

bien abstracta y desembocará necesariamente en el vacío. Es característico de la sensibilidad dialéctica y la sensatez intelectual de Aristóteles el que, cuando tropieza con problemas de este género, tienda a exponer el contorno, el ámbito de juego del fenómeno, más que el fenómeno mismo. Como es natural, Aristóteles no puede liberarse de la antigua tradición ética de reconducir todo lo humano a puras categorías de la razón. Así escribe: «Cuando se habla de un "carácter comprensivo" que nos merece el elogio "tiene juicio prudente y naturaleza comprensiva", se piensa en la decisión acertada acerca de cuándo es oportuna una bondad con tacto. Prueba de ello sea que del hombre bueno y con tacto decimos que tiene comprensión de los demás, y que es un signo de bondad tener en ciertos casos una comprensión compasiva para con los demás Y "comprensión compasiva" quiere decir ser comprensivo, lo cual se manifiesta en la decisión acerca de cuándo es oportuno ser bondadoso y precisamente en la decisión acertada. Pero sólo es acertada cuando da con lo verdadero».[1] Como se ve, Aristóteles habla más de cuando hay que poner en obra el tacto, y dónde hay que buscar los criterios de su aplicación correcta, que acerca del fenómeno mismo, que considera conocido por todo el mundo gracias a la experiencia social. Antes de esas líneas había afirmado muy resueltamente que la «fácil comprensión» en obra en estos casos no es idéntica con el conocimiento científico ni con la mera opinión. Tampoco se trata según él de ninguna ciencia particular, sino de comprensión en el sentido del aprendizaje. Por eso infiere de las consideraciones recién aducidas: «Aplicamos los conceptos de carácter comprensivo, comprensión, inteligencia moral, entendimiento intuitivo, a las mismas personas, y decimos de ellas que tienen un carácter comprensivo, que poseen plenamente su inteligencia, y que entienden y comprenden. Pues todas esas facultades se refieren a lo últimamente dado, a saber, a los casos singulares del obrar. Y un hombre es comprensivo en la medida en que es capaz de tener sobre las cosas un juicio propio de la comprensión inteligente; y entonces es inteligente en el juicio y comprensivo para con otros. Pues el tacto y la bondad abarcan a todos los hombres nobles en cuando en relación con otros».[2] Comentando esos pasos de Aristóteles, Prantl habla de lo que en el ver y el oír humanos rebasa el

1. ARISTÓTELES, *Etica nicomaquea*, libro VI, cap. II.
2. *Ibid.*, cap. 12.

«mero acto del instrumento sensible», e interpreta del modo siguiente la concepción aristotélica: «El hombre tiene que aprender también a ver».[1] Esto deja bastante en claro lo que entiende Aristóteles por «entendimiento intuitivo», a saber, la «percepción de lo singular dado». Y así se aclara también sin más, por una parte, la íntima comprensión de que aquí se habla, y, por otra parte, el que, aunque la sensibilidad en obra sea sin duda «don de naturaleza», las experiencias de la vida la llevan mucho más allá del ámbito de esa naturalidad originaria. Así puede Aristóteles terminar estas consideraciones con la exhortación de que hay que «atender como a pruebas a las sentencias y las opiniones de las personas más experimentadas y más ancianas, aunque se expongan sin argumentación».[2]

Si prestamos de nuevo atención al último ejemplo aducido de *La guerra y la paz* apreciaremos la conexión íntima y casi indestructible de dos fenómenos de la vida: la evocación como elemento del tráfico entre los hombres (tanto en el despertar o la producción de efectos evocadores como en su percepción) y el problema práctico del conocimiento del hombre. Veremos que ni la evocación ni el conocimiento del hombre serían realizables sin la constante eficacia del sistema de señalización 1'. Permítasenos por ahora empezar con unas pocas observaciones acerca de la evocación misma. Es un hecho elemental de la vida, en absoluto limitado al género humano, que los sentimientos, los afectos, etc., son comunicables, por lo menos, entre los seres vivos de una misma especie. Desde un punto de vista abstracto podría incluso decirse que toda comunicación entre animales es de carácter evocativo. Esta afirmación resulta plausible ya a primera vista, porque hay determinados sonidos, movimientos, modos de conducta que pueden comunicar inequívocamente no sólo los afectos, sino incluso los desencadenadores de éstos; por ejemplo, el miedo, el peligro y el enemigo que lo provoca. Los signos dados en esos momentos se entienden infaliblemente, pues se trata de reflejos condicionados de fijación muy antigua. Pero precisamente por eso nos parece que en estos casos no debemos hablar de evocación propiamente dicha. Pues ésta no se presenta sino cuando, por una parte, actúa como paralelo, complementación, sustitución, etc., de aquellas comunicaciones cuyo medio

1. PRANTL, *op. cit.*, I, pág. 107, nota.
2. ARISTÓTELES, *op. cit.*, cap. 12.

«normal» es el segundo sistema de señalización. Y, por otra parte, el objetivo de la evocación es, según eso, más complicado. Con la evocación se tiene no sólo un despertar simple, liso y abstracto de la sensación de peligro, miedo, etc., sino también una situación vital sumamente concreta, múltiplemente enlazada con muchos otros fenómenos de la vida, de tal modo que el sentimiento evocado —y sólo esto puede llamarse evocación en sentido propio— tiene como contenido momentos importantes de todo el proceso vital social. Desde luego que también en este punto los hechos de la vida muestran numerosas transiciones. Cuando, por ejemplo, se da la señal de alarma de incendio en un teatro, los afectos que se producen en los hombres que, presas de pánico, emprenden la huida no se diferencian decisivamente de las simples reacciones reflejas antes aludidas en el animal. Pero el acontecimiento puede provocar en algunas personas presentes la actualización de importantes conexiones ético-humanas, por vía de auténtica evocación, y puede moverlas a contemplar la situación con fantasía productiva y a obrar de tal modo que el efecto de su resolución y de las voces, los gestos, etc., que la expresan tengan un efecto evocador sobre los demás, evocando en ellos la serenidad, la calma y la disciplina.

Esa ejemplificación indica algunos rasgos concretos de la evocación, ante todo su instantaneidad. La vida no es una partida de ajedrez en la que pueda pensarse cuanto tiempo se desee sobre la jugada más favorable. Es claro que hay, y hasta frecuentemente, situaciones de ese tipo, aclaradas y resueltas por análisis cuidadoso y en las que la evocación no desempeña sino, a lo sumo, un papel episódico o accesorio. Por eso en ellas, como hemos podido ver con la ayuda de Aristóteles, la intuición cobra gran importancia. Pero la intuición es de naturaleza muy distinta de la que suelen atribuirle sus modernos intérpretes. Es característico que también Pavlov haya tropezado con la intuición en su análisis de la actividad nerviosa superior. Pero también es significativo que haya visto en ella —a diferencia de la moderna filosofía irracionalista, desde Schelling hasta Bergson y más acá— no una forma superior de captación de la realidad y una especie de criterio del pensamiento correcto, sino una forma peculiar del decurso de determinados procesos mentales en los cuales tienen que imperar los mismos criterios que regulan el pensamiento llamado discursivo. Dice Pavlov: «¿En qué consistía mi intención? En que, al decidirme a decir que íbamos a tener como resultado valor nulo, recordaba la conclusión, pero en aquel

momento había olvidado el proceso de motivación. Si uno se inclina por el adeterminismo, le costará mucho tiempo entender casos así; pero si el caso se analiza, queda claro que todo su contenido es el siguiente: recuerdo el resultado y contesto adecuadamente, pero he olvidado todo el proceso de pensamiento previo. Por eso parecía que hubiera una intuición. Creo que todas las intuiciones deben entenderse de ese modo: el hombre recuerda el resultado final, pero en el momento dado no considera el entero camino que ha recorrido para llegar a él, el discurso que le ha llevado hasta la meta».[1]

Respecto de la intuición hay que hacer la misma reserva que hemos establecido en el tratamiento de la fantasía: la intuición es un fenómeno psicológico que puede presentarse tanto en el sistema de señalización 2 cuanto en el 1'. Mis anteriores observaciones se refieren directamente, igual que las de Pavlov, al segundo sistema de señalización. Por no dejar demasiados huecos en la exposición indicaremos brevemente que en este punto, igual que por lo que hace a la fantasía, futuras investigaciones psicológicas pondrán en claro si también en el sistema de señalización 2 opera una intuición o una fantasía propia, o si en esos casos se apela a la ayuda de las fuerzas del sistema de señalización 1' para incorporar luego integralmente al sistema 2 los resultados conseguidos con esa ayuda. En todo caso, ya en el mismo proceso del trabajo se presentan fenómenos semejantes. Al hablar de la división del trabajo entre los sentidos, Gehlen subraya en su descripción ese rasgo intuitivo: «Pero el ojo abarca con *una* mirada todos esos datos».[2] Desde el punto de vista de las presentes consideraciones no importa la naturaleza de los resultados de esas investigaciones. Hemos indicado varias veces que lo que se consigue mediante el sistema de señalización 1' puede luego describirse más o menos adecuadamente con el lenguaje y el pensamiento. Pero es característico e importante que siempre que la evocación desempeña un papel decisivo en el mundo

1. PAVLOV, *Mittwochskolloquien, cit.*, II, pág. 212. Ya antes de dedicarme a estudiar con detalle la teoría de Pavlov, planteé y resolví de modo análogo esta cuestión: «Psicológicamente se produce a propósito de la intuición la apariencia inmediata de ser ésta más concreta y más sintética que el pensamiento abstracto que trabaja con conceptos, discursivamente. Se trata sólo de una apariencia, pues la intuición no es psicológicamente sino la consciencia repentina de un proceso intelectual inconscientemente constituido». *Existentialismus oder Marxismus* [Existencialismo o marxismo], Berlin 1951, pág. 24.

2. GEHLEN, *Der Mensch, cit.*, pág. 67.

de la expresión verbal suele presentarse la tendencia a enfocar conscientemente la receptividad a la captación intuitiva. En otros contextos hemos apelado a este respecto a la *Retórica* aristotélica, en la cual las categorías entimema y paradigma desempeñan un gran papel como abreviaturas evocativas del silogismo y de la inducción, respectivamente. Si se estudian esas categorías desde el punto de vista de nuestro presente problema el sentido de la trasformación se sorprende en lo siguiente: la abreviatura, la eliminación de muchos presupuestos y miembros intermedios, la reducción de las afirmaciones abiertas y directas a lo imprescindible para la comprensión del sentido, con objeto de sustraer paulatinamente un contenido, intelectual en sí mismo, a su derivación puramente intelectual, y darle una forma que estimule la comprensión intuitiva en el modo descrito, que no suscita primariamente en el oyente sólo pensamientos, sino también y ante todo vivencias, sentimientos, sensaciones, etc. Es característico que Aristóteles aluda en este contexto al favorable efecto de las sentencias lacónicas y las formas lingüísticas enigmáticas y alusivas.[1]

También en este caso, para no deformar el fenómeno, hay que enfrentarse con todas las concepciones modernas que contraponen con exclusión metafísica la vida sentimental del hombre a su mundo intelectual. Pues en los dos casos se trata del hombre entero. Se trata sólo, en cada caso, de la dirección en la cual se concentra en un momento dado la vida interior, de la jerarquía momentánea de las diversas capacidades que establece en cada caso la diversa concentración. Hemos caracterizado ya las dos grandes tendencias, pronto manifiestas, desde el punto de vista de los objetos captados, como comportamiento desantropomorfizador y comportamiento antropomorfizador. Desde el punto de vista psicológico, el primero se orienta puramente al En-sí del objeto, y el segundo a la importancia que posea el objeto para el sujeto de cada caso. Los dos principios se presentan en su forma pura en la ciencia y el arte, respectivamente. En la vida predominan las formas mixtas, aunque, por lo común, con prevalencia de uno u otro principio. Lo que antes se expuso como versión aristotélica de la trasformación del pensamiento en un medio de la evocación es también un hecho de la vida. Dostoievski lo ha descrito acertadamente en su novela *Demonios*. Cuando Kirilov pone en duda la novedad de una idea de

1. ARISTÓTELES, *Retórica*, libro II, cap. 21.

Stavroguin, éste vacila, pero luego añade: «mas la primera vez que la pensé, me pareció completamente nueva». Kirilov contesta: «Tuvo usted una idea. Perfectamente. Hay muchas ideas que siempre existieron y, de repente, se hicieron nuevas.» Hasta el momento no hemos considerado esa instantaneidad, ese carácter repentino, más que respecto de lo que suele llamarse una situación seria o comprometida. Pero es indudable que también el chiste pertenece a este capítulo, pues incluso deja de ser un chiste cuando para su comprensión es necesario reflexionar. Pero como en el chiste predomina el elemento lingüístico-intelectual, no nos plantearemos ahora la complicada cuestión de si y en qué medida obra en él también el sistema de señalización 1'. Estas consideraciones no pretenden decidir en ningún caso acerca de la relación psicológica general entre la intuición y la fantasía. Pero nos parece muy probable que ambas converjan intensamente por lo que hace a sus efectos evocadores.

Pero la mera instantaneidad de la acción no bastaría para dar una imagen clara del papel de la evocación en la vida cotidiana de los hombres. Pues es claro que también se reacciona por lo común inmediatamente a los más sencillos reflejos condicionados. Lo lingüístico, el sistema de señalización 2, tiene precisamente la peculiaridad y la excelencia de constituir o establecer una determinada distancia entre el hombre y el mundo de los objetos. Gehlen escribe acertadamente: el hombre «rompe el círculo de la *inmediatez* en el que queda preso el animal con sus sugestiones sensibles inmediatas y sus reacciones instantáneas».[1] En su ulterior exposición cita Gehlen la aguda frase de Hobbes sobre el hombre, contraponiéndolo al animal: «ya el hambre futura le pone hambriento», esto es, le mueve a curar intelectual y prácticamente del alimento futuro —dicho de otro modo: le mueve a trabajar.[2] El propio Hobbes, y precisamente en el contexto de consideraciones a las que no se refiere Gehlen, alude también a las consecuencias negativas de esa creación de distancia: «por eso también es él [el hombre] el único que puede obrar según reglas falsas, y comunicar éstas a otros para que obren a su vez según ellas. Por eso los errores del hombre se difunden más y son más peligrosos que los del animal. Y el hombre puede, si le apetece, ...enseñar a conciencia falsedades, o sea, mentir y destruir las condiciones de la comunidad y la paz entre

1. GEHLEN, *Der Mensch, cit.*, pág. 49.
2. HOBBBES, *Del hombre*, libro X, cap. 3.

los hombres».[1] Nuestra cuestión es en este punto: ¿Hay algo paralelo a eso en el sistema de señalización 1'? Esa distanciación y sus consecuencias no se contradicen en nada con la instantaneidad de los efectos evocadores. Por de pronto, también en el sistema de señalización 2 puede darse una instantaneidad así sin que se pierda el básico carácter distanciador; piénsese en las ocurrencias verbales, en el chiste, antes ligeramente aludido, etc. Pues la distanciación se refiere al funcionamiento del entero sistema de señalización, a su objeto, a su método, al carácter esencial del comportamiento subjetivo resultante. Si la cuestión se plantea así, se aprecia en seguida que el sistema de señalización 1' ha de tener una estructura más bien parecida a la del segundo sistema. Hemos dicho ya que el objeto propio del sistema de señalización 1' no es en modo alguno el que por la afección inmediata del sujeto provoca la reacción de éste. También aquí hay diferencia entre ocasión y causa. Recuérdese nuestro anterior ejemplo del pánico en un incendio. En la mayoría de los que sucumben al pánico domina aquella inmediatez de la reacción que hemos visto, con Hobbes, como no específica de la acción humana. Pues el dominio propio de los reflejos condicionados es en general sólo el de los hechos normales repetitivos. Los hombres arrastrados por el pánico se sumen en una situación paralela de la impotencia del pájaro en una habitación. El hombre puede fijar, por motivos socialmente necesarios, muchas de sus reacciones al mundo circundante como reflejos condicionados (costumbre, tradición, rutina, etc.); pero su específico ser-hombre se manifiesta precisamente en el hecho de que en circunstancias extraordinarias que imponen decisiones acerca de algo importante, pero inesperado, el hombre no se entrega simple y mecánicamente a las costumbres asimiladas, sino que reacciona de acuerdo con la novedad. Pero eso sólo es posible si no sólo obra en el hombre un estímulo —por complicado que sea—, sino que, además, puede movilizarse en él una cadena de motivos determinados, cadena que arranca de su vida entera y está relacionada con su pasado y su futuro; dicho brevemente: si el hecho que desencadena la reacción es para el hombre motivo de obrar, y no sólo causa mecánicamente determinante. Sin duda sería ése el caso en los hombres que, en nuestro ejemplo, no sucumbían al pánico y hasta obraban contra él. Pero hay más cosas indudables: la visión instantánea de la si-

1. HOBBES, *ibid.*

tuación concreta y del tipo de acción necesaria en ella (necesaria no sólo a consecuencia de la situación objetiva, sino también por causa de la vida anterior del hombre de que se trate, de sus finalidades, de sus relaciones con los demás, etc.), visión que es aquí imprescindible, nace, en muchos casos al menos, sin tener como base consideraciones intelectuales o morales. En este comportamiento interviene más bien la evocación de la fantasía sensible y la fantasía motora, a través de la ocasión desencadenadora y de la acción intuitivo-evocadora sobre los demás: esto le da un papel decisivo. Ese efecto puede conseguirse incluso con plena consciencia. En *La guerra y la paz* N. Rostov llega al palacio del príncipe Bolkonski en el momento en que los campesinos impiden la partida de María Bolkonskaia. Va hacia ellos acompañado del administrador y, por el camino, va regañando a éste. «Luego le dejó, como si temiera agotar antes de tiempo su reserva de cólera...» y corre hacia los campesinos reunidos. Ese paso permite una observación ya hecha: en las personas que obran de este modo (como los que contrarrestan el pánico) no tenemos simplemente —a diferencia de lo que ocurre con los simples reflejos condicionados— un peligro vital, un temor, etcétera, que estén directamente referidos al yo y sean, por tanto, abstractos. Más bien actúa aquí un complejo complicado, múltiple, de elementos evocados simultáneamente y hecho de impresiones e intuiciones, convicciones, conflictos y decisiones cuyo ámbito de validez abarca la vida toda del hombre entero.

En la concentración intuitiva, en la que todo aparece abreviado y reducido a lo intuitivamente vinculado con la vivencia presente, hemos de ver señales de señales, exactamente igual que en el caso del lenguaje y el pensamiento. Recordemos el criterio negativo de Hobbes, el «privilegio» humano de obrar de acuerdo con reglas falsas. Como hemos visto, ese criterio está también contenido en la descripción del segundo sistema de señalización por Pavlov. Ahora podemos hallar el mismo rasgo en el sistema de señalización 1'. Joseph Conrad ha descrito en *Lord Jim* un joven marino valiente y honrado cuya vida fracasa porque en los momentos decisivos la anticipación con la fantasía de las posibilidades presentes en una situación cobra en él demasiado predominio y le lleva a decisiones peligrosas. Los «silogismos» del sistema 1' se encuentran, pues, tan plenamente en la encrucijada de lo verdadero y lo falso como las auténticas inferencias del pensamiento intelectual y propiamente dicho.

Tal vez sea superfluo aludir de nuevo al carácter de transición que tiene en la vida el sistema de señalización 1'. Repetimos a pesar de ello: en primer lugar, todas las acciones o decisiones de esa naturaleza pueden describirse a posteriori con los medios del segundo sistema de señalización. Aquellos actos no contienen nada que esté en contradicción con la razón, ni que presente la pretensión de rebasarla, o de sustraerse a sus criterios (incluyendo los criterios éticos entre los racionales). Los dos sistemas de señalización superiores, con las peculiares posibilidades de error que contienen, son dos modos de comportamiento psicológico-subjetivamente diversos, socialmente constituidos, para el dominio de una misma realidad objetiva por el hombre. Cierto que, como siempre en la vida, la división del trabajo entre ambos no es sólo formal. En la práctica ocurre que momentos diversos de una misma realidad se dominan humanamente por uno u otro de los dos sistemas de señalización superiores. Y la diversidad de los momentos no es menos importante que la identidad de los objetos. Pues, como pudimos ver y aún veremos en otros contextos, con cada uno de esos dos sistemas de señalización se toma de la realidad común y se pone bajo el dominio del hombre algo que en muchos casos sería difícil o nulamente accesible con los medios del otro sistema. Con esto no disminuye la importancia de la existencia de un terreno común. En segundo lugar: estas consideraciones tienen que acentuar la diferencia entre el sistema de señalización 1' y los reflejos condicionados. Pero esto no excluye la fundamentación de uno en otros y la existencia de múltiples transiciones entre ambos. Por recordar una vez más el ejemplo del pánico: lo esencial de ciertas clases de instrucción (ejército, marina) consiste precisamente en fijar reflejos condicionados de tal naturaleza que impidan la aparición de reacciones de pánico en una situación de peligro. El sistema de reflejos condicionados que se fija con ese fin deja libre y seguro el funcionamiento de los dos sistemas de señalización superiores. Sería fácil aducir numerosos casos análogos de la vida cotidiana.

Atenderemos ahora a un problema decisivo de la vida cotidiana: lo que se llama conocimiento del hombre. Intentaremos mostrar que las tareas relacionadas con él —tareas de suma importancia práctica— serían irresolubles sin una básica apelación al sistema de señalización 1'. Pero antes que nada hay que subrayar lo siguiente: también aquí se trata de un problema específico del ser-hombre producido por el trabajo, y no de un supuesto problema de lo

«eternamente humano». Es una cuestión surgida de la diferenciación de la vida social a consecuencia de la evolución del trabajo, del despliegue de las fuerzas productivas. No hay nada análogo en la vida de los animales: todo animal «entiende» sin más a cualquier otro de la misma especie, y conoce, en la medida en que ello es relevante para la conservación de su existencia, las costumbres importantes de otras especies y géneros. (Nuestro ejemplo de la araña y el mosquito ha mostrado lo inadecuado que puede ser ese conocimiento en los animales inferiores.) Mientras en la sociedad humana primitiva lo específico domina plenamente lo individual, no se presenta como cuestión importante del tráfico entre los hombres el problema del conocimiento del hombre en ese sentido. Como es natural, la subsumción del individuo bajo lo específico no es nunca —a consecuencia precisamente del trabajo— tan plena como en el reino animal. Pero la costumbre, la tradición, la convención, etc., pueden regular en lo esencial ese tráfico tan correctamente que sus sanciones contra los que violan esas reglas basten para el funcionamiento de tales comunidades primitivas. Esta situación cambia con la disolución del comunismo primitivo. Engels ha descrito muy claramente las consecuencias humanas y morales de este hecho, reconociendo al mismo tiempo la necesidad y el carácter progresivo del mismo: «Los más bajos intereses —la codicia vulgar, la brutal ansia de placer, la avaricia sucia, el saqueo egoísta del bien común— son los que dan nacimiento a la nueva sociedad civilizada, a la sociedad de clases; y son los medios más repulsivos —el robo, la violencia, la traición, la astucia— los que minan a la vieja sociedad sin clases genticilias y la desmoronan».[1] Si un hombre quiere preservar su existencia en esas nuevas condiciones sociales, necesita disponer de una nueva capacidad para el tráfico con sus semejantes: esa nueva capacidad es el «arte» (en el sentido general antes dicho) del conocimiento del hombre.

Como en todas las cuestiones de la vida social, la necesidad existe de antiguo —y hasta se satisface en la práctica, lo que quiere decir que se la reconoce— antes de que pueda aparecer consciencia del problema mismo. La saga griega, por ejemplo, abunda en temas que ponen de manifiesto los problemas morales descritos por Engels. Es claro que la astucia, el engaño, la crueldad, etc., eran también corrientes y lícitos en la antigua sociedad para el trato con

1. ENGELS, *Ursprung der Familie*, etc., *cit.*, págs. 86 s.

extraños a la gens. Pero en la saga griega conservada esos procedimientos se aplican también a los miembros del propio grupo. Desde el punto de vista práctico, el problema del conocimiento del hombre ha sido ya, por tanto, planteado por la vida. Homero ha creado con Ulises el tipo consumado del hombre capaz de penetrar a sus semejantes y de dirigir consiguientemente sus reacciones. Pero esa habilidad no pasa de ser en la saga homérica un admirado caso particular de la realidad; junto al éxito de Ulises contemplamos la ausencia de esa capacidad en Agamenón, Aquiles o Ayax. Homero no valora ni analiza, no plantea problemas, sino que se limita a comparar un tipo de reacción humana con otro. En el *Filoctetes* de Sófocles el problema moral está ya, en cambio, claramente formulado: Neoptolemos se resiste desde el principio al plan de Ulises de engañar a Filoctetes, y en el momento decisivo le niega su colaboración. Pero el problema se plantea sólo moralmente, no psicológicamente (Neoptolemos sería perfectamente capaz de engañar a Filoctetes); y, en segundo lugar, todo el engaño está al servicio del bien común, no se ejecuta por ningún beneficio personal; en tercer lugar, es evidente que Sófocles considera irresoluble ese conflicto, puesto que introduce un deus ex machina para resolverlo. Por tanto, tampoco en este caso se ha planteado la cuestión psicológica del conocimiento del hombre. En el *Orestes* de Eurípides, por último, el problema se pone ya con claridad consciente. Orestes se lamenta de que no haya claros signos que permitan reconocer la virtud de un hombre. La naturaleza de los mortales está, dice, llena de errores. Ni el origen ni la posición social resultan ser criterios de confianza. ¿Cómo podría entonces distinguirse y juzgarse rectamente?

El planteamiento griego busca criterios teoréticamente formulables: se trata de descubrir las situaciones sociales y antropológicas que determinan las acciones de los diversos tipos humanos. De acuerdo con ello se podrá juzgar acerca de cómo son realmente los individuos humanos. Así contemplan el problema Platón e incluso Aristóteles, del que hemos intentado mostrar que se orienta enérgicamente al conocimiento de lo individual, pero, a pesar de ello, está aún decisivamente influido por el estilo general del planteamiento griego anterior. Es ésta una fase de transición en el desarrollo del conocimiento del hombre, fase que, como muestra el ejemplo de Ulises, puede producir, naturalmente, casos prácticamente correctos, basados en una penetración intuitiva de la peculiaridad de individuos; es característico de esa fase el que ciertas cone-

xiones que para nosotros son obvias aparezcan aún con novedad de planteamiento. Por ejemplo, la conexión entre lo externo y lo interno del hombre. En el texto de Jenofonte Sócrates pregunta a Parrasio si los pintores son capaces de reproducir un ánimo amable. La respuesta del gran pintor es muy interesante. «¿Cómo podría imitarse lo que no tiene medida ni color, ni nada de lo que tú antes dijiste, y ni siquiera puede verse con los ojos?» [1] Sócrates consigue convencer a Parrasio —y al escultor Clitón en otro diálogo— de la justeza y la viabilidad de su postulado. Para nosotros, que no pretendemos sino mostrar el carácter histórico-social de todo ese complejo temático, lo que más importa es el hecho de que un destacado pintor de la época vea aún —según esta anécdota, al menos— un problema y no una trivialidad en la representación visual de la interioridad. No es posible describir ahora el desarrollo de ese tema, ni siquiera a grandes rasgos. Tal vez bastará, como conclusión de estas observaciones introductorias a nuestro propio problema, con aludir a la airada admiración de Hamlet ante Claudio —sentimiento descrito unos dos mil años después de aquella anécdota y que, como es natural (puesto que en la evolución del individuo humano suelen repetirse etapas esenciales de la evolución del espíritu), puede presentarse también mucho más tarde como momento de crisis en la vida individual:

¡Canalla! ¡Sonriente, maldito canalla!
¡La tablilla de escribir! Tengo que anotarme
Que uno puede ser sonriente, sonreír siempre,
Y ser a pesar de ello un canalla.

De Orestes a Hamlet el problema se ha desplegado en su complejidad en el sentido de que la unidad de lo externo y lo interno, exigida para el conocimiento del hombre, la legibilidad de lo interno a partir de lo externo, se ha convertido en su contrario: la expresividad externa de lo interior procede de una interioridad que es precisamente lo contrario de lo que suele expresar tipológicamente la sonrisa. Cuanto más evoluciona la sociedad, tanto más refinada y dialéctica se hace esa relación, y cada vez es más difícil

1. JENOFONTE, *Memorabilia;* citado según la traducción alemana de *Sokrates geschildert von seinen Schüler* [Sócrates descrito por sus discípulos], Leipzig 1911, I, pág. 205.

reducirla a una tipología, por aguda que ésta sea. Por eso es muy comprensible que en tiempos recientes, con la tendencia al agnosticismo en todos los terrenos del conocimiento, se haya proclamado también en este punto la incognoscibilidad del hombre, la heterogeneidad insuperable de lo interno y lo externo, el incógnito sin esperanzas de la existencia de todo individuo (Kierkegaard, existencialismo). Pero del mismo modo que existía un conocimiento práctico del hombre cuando nadie lo consideraba problema, así también sigue dándose hoy ese conocimiento en la vida cotidiana, sin preocuparse mucho de que una influyente filosofía niegue incluso su posibilidad.

Si repasamos la línea evolutiva más general del conocimiento del hombre observamos, por una parte, que siempre ha contenido un momento de subsumción, subsumción del individuo considerado bajo algún tipo. Cuanto más resueltamente se encuentra en primer término el momento social de la acción —como ocurre entre los griegos—, tanto más social es la tendencia de la tipología connotada y, por ello, tanto más inserta en un sistema intelectual y constructivo. Ya por ese mismo hecho se producen ciertas rupturas entre la teoría y la práctica. Pues las notas y los criterios generales de esa tipología no bastan nunca para estimar la individualidad específica. (En las biografías de Plutarco esta problemática es muy visible cuando el autor trata casos complicados.) En la práctica, por el contrario, el tipo suele construirse con mucha más elasticidad. Es claro que no se puede proceder sin alguna generalización, pero uno se esfuerza instintivamente por no llevar esas generalizaciones a una suprema altura de abstracción y sistematicidad.[1] Por otra parte, esta evolución acarrea el desplazamiento del centro de gravedad hacia el individuo, hacia su vida privada, etc. Con esto se presenta en primer plano una categoría que en anteriores estadios tenía una validez apenas latente: la categoría de autenticidad. Como fuente de la necesidad de tipificación habíamos conocido hasta ahora principalmente la astucia, el engaño, la hipocresía, etc. Es claro que sigue siendo importante la lucha

1. Sobre esta cuestión, que es la de la particularidad, se hablará detalladamente en el siguiente capítulo. Sobre la conexión lógica entre la particularidad y el tipo, cfr. mi libro *Prolegomeni a un'estetica marxista*, Roma 1957, págs. 228 ss. [Edición castellana traducida del original alemán, parcialmente inédito en esta lengua, *Prolegómenos a una estética marxista*, México, Grijalbo, 1964. *T.*]

de cada hombre contra las consecuencias de esas propiedades que sean perjudiciales para él; pero, de acuerdo con las nuevas condiciones, esa lucha se realiza con armas también nuevas. Las complicadas relaciones de los hombres con el papel que tienen que desempeñar en la sociedad plantea este problema de la autenticidad ya en la práctica cotidiana. Por ejemplo: cuando un comerciante cobra de otro, durante una negociación, la impresión de que éste es un auténtico comerciante, eso no quiere decir que le suponga ajeno a engaño y astucia; por el contrario, esas propiedades son perfectamente posibles en el comerciante, pero realizadas de un modo y con un alcance determinados por los usos comerciales de la época. Las acciones futuras (incluida la astucia, etc.) resultan por ello más previsibles y calculables que las de un hombre no educado en dichas costumbres y prácticas. Tolstoi ha descrito con arte insuperable la psicología de esas «usanzas» en las altas capas sociales. Nos muestra, por ejemplo, a su general Kutusov en diálogo con el colega del Estado Mayor aliado austríaco que le han asignado. Los austríacos quieren moverle, contra su convicción, a que una sus tropas con las del ejército habsburgués. Kutusov opone reservas corteses y de ningún contenido. Y Tolstoi comenta del modo siguiente la sonrisa de su personaje: «Está usted perfectamente en su derecho si no me cree, y además, dicho sea de paso, me tiene sin cuidado que me crea usted o no me crea; pero el hecho es que no le doy pretexto para decírmelo. Y de eso se trata». Luego el general da a su ayudante Andrei Bolkonski diversas piezas escritas e informes para componer un memorándum sobre el asunto. Ni siquiera hace una indicación acerca del contenido y la tendencia que debe tener el memorándum, pero «el príncipe Andrei inclinó la cabeza para indicar que con las primeras palabras no sólo había entendido lo dicho, sino también lo que Kutusov había querido decirle». Y en la sala de recepción, contestando a otro ayudante amigo suyo, dice: «Tengo que escribir un informe para explicar por qué no avanzamos». Tolstoi muestra aquí que Kutusov es un auténtico cortesano y Bolkonski un auténtico ayudante. Sería fácil acumular ejemplos. Pero lo único que nos interesa en este punto es mostrar que el funcionamiento de un tal sistema de relaciones sociales (en el que hay que incluir la capacidad y el acto de averiguar la autenticidad o inautenticidad y los correspondientes intentos del adversario, etc.) exige una intervención del sistema de señalización 1' superior a la que haya podido

tener en otros tiempos. Hay que leer constantemente entre líneas durante una conversación, y en esas situaciones el tono de voz, acentuaciones casi imperceptibles, pausas, silencios, etc. tienen a veces más importancia para la comprensión de lo que propiamente interesa que el significado de las palabras mismas.

Hay que añadir, ciertamente, que el problema de la autenticidad es más amplio y más profundo que lo expuesto hasta ahora. Aunque las diferenciaciones de la división social del trabajo se afinan continuamente y desarrollan formas rigurosamente especializadas del conocimiento del hombre, no llegan a abarcar todo el ámbito vital en que tiene que existir un hombre; es imposible eliminar ni imaginativamente de la existencia humana la camaradería y la amistad, el amor y el matrimonio, etc., y cuanto menos dominados están esos hechos por categorías sociales generales, tanta mayor importancia cobran la autenticidad o la inautenticidad para el éxito o el fracaso de dichas relaciones. También en este punto tenemos que contentarnos con pocas indicaciones. El mismo Tolstoi nos da un ejemplo extremo, que por eso mismo es instructivo y luminoso: el viejo príncipe Bolkonski, descrito como racionalista e ilustrado típico del siglo XVIII, pasa una velada con el joven Pierre Besujov, y resume del modo siguiente su juicio sobre él: «es un joven valioso, me ha gustado. Me anima. Otros pronuncian fríos y hábiles discursos, que son inaguantables; éste dice tonterías, y alegra a este viejo». En este ejemplo resulta con evidencia que la correcta penetración de la autenticidad de carácter del interlocutor es principalmente un resultado del sistema de señalización 1'.

Los progresos de ese planteamiento pueden observarse ya incluso en el estilo de los principales moralistas cuya atención se orientó al problema de la autenticidad. Basta con comparar el estilo de *Les Caractères* de La Bruyère con su modelo teofrástico para ver claramente la diferencia, porque, como siempre, por detrás de las cuestiones de estilo hay problemas que son en parte de contenido y en parte categoriales. En este caso se trata de la tendencia instintiva a orientar el tipo y la tipología en el sentido de la particularidad, a diferencia del modelo antiguo, en el cual la universalidad ha sido el ideal cognoscitivo también para esta tipología. La tendencia aparece con mayor claridad aún en La Rochefoucauld, el contemporáneo de La Bruyère. El estilo de La Rochefoucauld ha influido profundamente en el de todos los

moralistas del siglo XVIII, hasta Diderot. Cualquiera que sea la estimación que se haga del aforismo como expresión intelectual en general, su función en La Rochefoucauld y sus contemporáneos habrá de verse sin duda en la materialización de la oscilación, la vacilación entre la singularidad y la universalidad, oscilación que responde a la naturaleza de la tendencia a fundamentar lógicamente lo típico en la particularidad, no en la generalidad. Por eso todo aforismo es generalizador, y a veces incluso de un modo audaz y paradójico. Pero como no desemboca en una sistemática, sino que se encuentra meramente junto con otros aforismos que generalizan con el mismo espíritu casos singulares emparentados con el suyo o contrapuestos a él, la totalidad de los aforismos produce precisamente ese reino o ámbito intermedio del pensamiento que rebasa enérgicamente lo meramente singular, pero no deja crecer su propia y esteril generalización sino con reservas, matices y contrastes, lo que quiere decir que no la deja llegar hasta una generalidad real y sistemática. Esta tendencia alcanza su punto culminante con Diderot. Los problemas morales que le ocupan tienen que captarse en su intención con su auténtica particularidad, con adecuación a su tipicidad humana. Por eso su modo de exposición adopta en esta problemática con toda resolución el lenguaje literario, que culmina idealmente en el diálogo filosófico-moral del *Neveu de Rameau*. De este modo procede la aclaración intelectual de estos nuevos fenómenos de la vida por rodeos espontáneos y a la vez complicados, hasta que, como hemos visto, se produce en influyentes tendencias de la filosofía contemporánea un nihilismo respecto de la cognoscibilidad y la tipificabilidad del hombre.

Como es natural, esta actitud extremista es tan falsa como la que interpreta como irracionales los fenómenos que se captan en la vida cotidiana predominantemente con el sistema de señalización 1', y no de un modo puramente intelectual. Pues los caminos que hemos señalado muestran, por el contrario, una colaboración cada vez más íntima de los dos sistemas de señalización superiores. Cierto que de hecho —de un modo práctico, no teórico y consciente— se reconoce con todo eso que para un conocimiento adecuado, aproximado, en este campo, es imprescindible, y cada vez más, una intervención rectora del sistema de señalización 1'. Por razones que no podrán aclararse filosóficamente hasta el próximo capítulo, no es posible un conocimiento del hombre, una com-

prensión del individuo humano como individuo, sin que se produzca una tipificación, aunque sea inconscientemente. Todo conocimiento del hombre queda entroncado en la continuidad de la vida individual en la sociedad. Por eso es imposible conseguir conocimiento del hombre sin aducir como material comparativo una plétora de previas experiencias en cada caso singular, ocurra ello consciente o inconscientemente. Pero además, ocurre que la unicidad, la incomparabilidad de la individualidad de cada hombre cristalizaría en la muda rigidez de lo inefable si no se articulara en la totalidad continua, poniéndose en relación con la alteridad de los demás. Esto es obvio por lo que hace a la expresión lingüística. Esta ni siquiera podría producirse si tales relaciones no subyacieran ya a su material vivencial, y precisamente del modo en el cual capta el mundo —y, por tanto, los demás hombres— el sistema 1'. Ni siquiera la apariencia más externa de un hombre, la directamente fijada por reflejos condicionados, puede elaborarse sobre la sola base de comparaciones lingüístico-intelectuales. Pues ni siquiera podemos decir si un hombre es grande o pequeño sin tomar otros hombres como medida. Seríamos impotentes ante los complicados fenómenos de la vida interior si no pudiéramos insertar toda nueva experiencia sobre los hombres —comparando y estimando consciente o inconscientemente— en el continuo de las experiencias anteriores. Poner lo individual —precisamente en su unicidad— en relación con lo típico es, pues, a partir de un determinado estadio, hecho elemental del tráfico humano.

La búsqueda de autenticidad concreta la situación en dos sentidos. Por una parte, el criterio de la tipificación se mantiene en el ámbito de la humanidad captable por los sentidos, sin llegar a ser tipología abstracta, intelectual. A diferencia de la ciencia, la cual aspira con necesidad metodológica a una unificación y reducción de los tipos, el conocimiento del hombre propio de la cotidianidad trabaja con un gran número de tipos, número nunca cerrado. Por otra parte —y también a diferencia de la ciencia—, la tipificación del conocimiento cotidiano del hombre tiene siempre un carácter referencialmente subjetivo, porque es un hombre individual el que la produce y la aplica al servicio de su propia y particular conducta en la vida. Sin duda los buenos conocedores del hombre, ya por su propio interés bien entendido, intentan conseguir el mayor grado posible de objetividad, de concordancia con la realidad. Pero el material vivencial que es siempre fundamental en este punto

hace que la referencialidad subjetiva del proceso quede siempre sin superar del todo. Maximo Gorki ha caracterizado acertadamente en la historia de su juventud esta peculiaridad de la tipificación básica del conocimiento del hombre propio de la vida cotidiana: «El pulcro y atildado Ossip me recordaba todos los viejos que había conocido: el fogonero Jakov, el abuelo, el lector Piotr Vassilich. Todos me habían interesado mucho, pero sin quitarme la impresión de que vivir con ellos no debía ser ni fácil ni agradable. Es como si le arrancaran a uno el alma del cuerpo y se la devoraran; sus palabras, sin duda muy sabias, le oxidan a uno el corazón».[1] Es claro que esos tipos, aunque sin duda pueden y hasta tienen que describirse de un modo verbal-intelectual, no se han conseguido por la vía del análisis conceptual. No se trata simplemente de que las «vivencias» (el sistema de señalización 1') se limiten a suministrar el material que luego recibe forma correcta por obra del pensamiento. La imagen del tipo, la síntesis de las diversas vivencias, está ya consumada en lo esencial cuando empieza la descripción verbal-intelectual. Así ocurre, al menos, en la mayoría de los casos. Y ese hecho básico no pierde nada esencial porque en el proceso de elaboración o síntesis el pensamiento cobre a veces un papel decisivo. Desde el primer momento hemos comprendido que la constante colaboración de los dos sistemas de señalización superiores es una característica propia de estos modos de comportamiento respecto de la realidad.

Como es natural, varía mucho en la vida la proporción en que se apela a los dos sistemas de señalización superiores, según el ámbito y hasta según el caso particular en un mismo campo. Es claro que el sistema de señalización 2 tiene en la práctica de un juez de instrucción una significación más dominante que en la de un don Juan. Pero basta con estudiar desde el punto de vista de los hechos psicológicos recogidos obras maestras realistas, como *Crimen y castigo* de Dostoievski o *Les liaisons dangereuses* de Laclos, para ver que incluso en esos casos extremos los dos sistemas de señalización superiores trabajan en principio juntos, y hasta pasan alternativamente de uno a otro. (En este capítulo no consideramos las obras de arte estéticamente, sino sólo como repro-

1. M. Gorki, *Entre extraños,* Moscú-Leningrado 1934, pág. 437. Ya antes había intentado el joven Gorki entender como tipo común el personaje balzaquiano de Grandet y su propio abuelo.

ducciones de procesos psicológicos reales que se imponen en ellas más plásticamente que en las corrientes exposiciones de la vida cotidiana, aparte de lo cual son, a consecuencia de su celebridad, más fácilmente examinables.) En la superficie inmediata, la novela de Dostoievski es esencialmente un duelo intelectual entre Raskolnikov y el juez de instrucción sobre la interpretación intelectual de determinados hechos relacionados con el asesinato. Las corrientes novelas policíacas se limitan a presentar y analizar indicios complicados. Con eso se alejan de la realidad de la vida, porque reducen una auténtica lucha por la existencia a un mero ejemplo de deducción. Dostoievski, por el contrario, da una imagen veraz de esa amplia pugna. Desde nuestro punto de vista, lo decisivo en eso es el modo como se capta el caso singular. Pues la cadena lógica mejor forjada se rompe si en puntos decisivos resulta psicológicamente imposible, contradictoria de la personalidad del individuo humano de que se trate. La profundización en los hombres individuales es también —ampliamente, al menos, en muchos casos— un problema de autenticidad en el sentido antes dicho. Si los hechos que dan fundamento a los indicios y la psicología del sospechoso no coinciden aproximadamente, no se podrá tener una cadena causal realmente sin lagunas. A ello se añade que los hechos básicos de los indicios no suelen conocerse plenamente; así por ejemplo, en *Crimen y Castigo* nadie sabe dónde se encuentra el dinero robado. No es éste el lugar adecuado para esbozar siquiera las contradicciones que así se producen. Lo único que podemos y debemos subrayar es que en esos puntos los dos sistemas de señalización superior se complementan y pasan de uno a otro. El fundamento de esa dialéctica es que los dos sistemas contienen la posibilidad principal de alejarse de la realidad. Del mismo modo que un encadenamiento puramente lógico de los indicios puede llevar a graves errores, así también todo conocimiento del hombre, toda psicología basada en el sistema de señalización 1' es, según una ajustada expresión de Dostoievski, una espada de dos filos. En *Los hermanos Karamazov* se muestra esto brillantemente. El fiscal y el defensor construyen cada uno, en base a la síntesis de los indicios y la psicología de Dmitri Karamazov, una reconstrucción sin lagunas de los acontecimientos; ambas reconstrucciones son lógica y psicológicamente conexas y persuasivas, y, sin embargo, ninguna corresponde a los hechos. Por tanto, la colaboración de los dos sistemas de señalización superiores no facilita

sino mayores posibilidades de aproximación a la realidad objetiva, superiores a las que podría crear cada uno de ellos por separado. Pero no puede eliminar totalmente la tendencia potencial de los dos sistemas —elemento de su estructura básica— a alejarse de los hechos (relajación de la relación con los reflejos condicionados). El creciente perfeccionamiento de ambos sistemas, impuesto por necesidades imperativas de la vida social, no puede, pues, producir más que una creciente aproximación, nunca una coincidencia perfecta.

Esta dialéctica de la dependencia recíproca de los dos sistemas es desde luego distinta en cada terreno. Si echamos un rápido vistazo a la sexualidad y el erotismo exclusivamente desde el punto de vista de nuestro presente problema conseguiremos alguna mayor precisión. Es claro que la vida sexual de los animales se desarrolla exclusivamente en el terreno de los reflejos incondicionados y condicionados; incluso los llamados caracteres sexuales secundarios (Darwin) pertenecen sin discusión a ese ámbito. Pero la regulación social de la sexualidad somete importantes decisiones al sistema de señalización 2. Este hecho fundamental no se anula por la circunstancia de que las reglas así creadas obren como costumbre, convención, etc., esto es, se conviertan en reflejos condicionados. Pues en casos dudosos las decisiones se tomarán sobre la base de criterios intelectuales (riquezas, relaciones familiares, etc.). Es obvio que algunos mitos, en cuya interpretación hay que precaverse contra fáciles modernizaciones, muestran que el amor individual se abre camino progresivamente con el origen de la civilización. Pero es característico de la concepción entonces dominante el que ese amor individual no se considere en aquellos tiempos «normal». Más bien se presenta a los hombres como premio o castigo divinos. Por distintos que sean los destinos de la Helena homérica y la Fedra de Eurípides, y por largo que sea el camino que lleva de la una a la otra, el hecho es que ambas tienen ese rasgo en común.

Aquí nos interesa ante todo el hecho de que en el curso de la evolución se producen progresivamente momentos de atracción secundarios y terciarios cada vez más alejados de la inmediatez sexual y desprovistos con bastante frecuencia de carácter somático. Lo que solemos resumir con el término erotismo contiene un aura, una atmósfera de sexualidad. Aunque ésta se basa en última instancia en reflejos incondicionados, penetra frecuentemente todas

las manifestaciones vitales del hombre y sustrae lo sexual de su situación inicialmente aislada en la vida total de la humanidad (eso quedó antes de manifiesto en el antiguo amor de los efebos). Lo importante para nosotros es que con eso se abre de nuevo un gran campo para la acción y la imprescindibilidad del sistema de señalización 1'. Pues los indicios que permiten ver a los hombres que están destinados los unos a los otros, que se complementan, que se son imprescindibles unos a otros para el crecimiento o desarrollo de cada cual, etc., no pueden ser simples reflejos condicionados. El hombre empieza en muchos casos por tener consciencia de un tal «razonamiento» —y hasta consciencia apasionada— antes de que el mundo de los reflejos inmediatamente condicionados le aclare qué cualidades singulares del otro han producido una vivencia tan peculiar. El contenido primario de esa vivencia es la captación instantánea de la naturaleza de un entero ser humano por otro entero ser humano. La intención se orienta también aquí, por una parte, a la autenticidad de su naturaleza. Pero, por otra parte, esa autenticidad no llega a ser objeto de la intención sólo en su Ser-en-sí, sino también e inseparablemente en su referencia al propio yo.

Es aquí desde luego imposible entrar, ni siquiera alusivamente, en toda la complejidad del fenómeno. Aduciremos la confesión de Otelo sobre el origen de su amor por Desdémona y el de ésta por él, sólo para recordar una expresión de esa complejidad y universalidad humana. Como se recordará, Otelo ha contado a Desdémona muchas cosas de su agitada y heroica vida; ella le pide que se lo cuente todo ordenadamente:

Yo acepté
Y muchas veces le arranqué lágrimas de los ojos,
Al hablar de heridas terribles
Sufridas en mi juventud. Cuando terminé
Me dio como premio un mundo de suspiros;
Juró que era extraño y asombroso,
Conmovedor hasta lo indecible;
Que habría deseado no saberlo; y luego
Que ojalá el cielo la hubiera hecho como un hombre así;
Me dio las gracias y me pidió
Que, si ella había de amar a algún amigo mío,
Yo le enseñara a contar mi historia,

Que eso la ganaría. Al oír eso
Me declaré yo.
Ella me amó por lo que yo sufrí;
Y yo la amé por cómo lo sintió.

El resumen verbal y a posteriori simplifica inevitablemente la complicación de procesos así. Eso ocurre siempre cuando vivencias de ese tipo se describen lingüísticamente post festum. Pues todas las categorías intelectuales y morales puestas en movimiento son insuficientes —tomadas una a una y en sí mismas— para explicarlo todo. La más alta admiración puede resultar fría; la compasión más profunda puede resultar del todo sin erotismo. Hace falta todo un conjunto personal de esos sentimientos y pensamientos con la personalidad física (figura, voz, mirada, etc.) para que nazca en ambas personas ese erotismo específico; y el medio en el cual se capta, se elabora y se sintetiza en sentimiento unitario de amor es precisamente el sistema de señalización 1'.

Como hemos visto, la Antigüedad ha mitologizado esos sentimientos, los ha entendido como destinos enviados por los dioses, con buena o con mala intención. Los propios amantes, y muchas veces también quienes los rodean, presentan una tendencia a mitologizar el caso, aunque sea sin imágenes de dioses. Esos actos son siempre y naturalmente expresables con categorías de la razón (aunque siempre a posteriori), y descomponibles en elementos humanos y sociales. Sería interesante e importante contemplar más de cerca la génesis de esos sentimientos y modos de manifestación de relaciones personales y del conocimiento práctico del hombre. Limitémosnos a observar lo siguiente: las diferenciaciones y síntesis, de despliegue cada vez más visible, están sin ninguna duda en relación con la fantasía motora y la fantasía emocional desarrollada progresivamente en el curso de la evolución del trabajo y de la evolución de las relaciones sociales interhumanas cada vez más complicadas. Goethe lo ha expresado claramente en las *Elegías romanas,* y precisamente a propósito del erotismo:

... pienso y comparo,
Veo con un ojo que palpa, palpo con mano vidente.

La diferenciación se extiende paulatinamente a todo el ámbito de las manifestaciones vitales del hombre. En la Antigüedad, la

dialéctica que domina estos procesos se manifiesta sobre todo en el predominio absoluto de la belleza moral y espiritual trascendente sobre la belleza corporal y sensible, de tal modo que, para Plotino por ejemplo, la hermosura interna tapa totalmente la posible apariencia fea de un ser humano. Hasta mucho más tarde no se estiman eróticamente como positivas —en un terreno muy estrecho del erotismo— lo interesante y formas análogas (beauté du diable), y cualidades intelectuales y morales cobran significación erótica en un sentido totalmente contrapuesto al plotiniano. La historia de esa evolución está por hacer; es verdad que Chernichevski ha dedicado algunas consideraciones a los fundamentos sociales de lo erótico-sexualmente placentero; como averiguación de lo que se estima como objeto del amor entre los campesinos, entre los miembros de las capas sociales altas, esas consideraciones son valiosas ya por el hecho de que se retrotraen a un fenómeno social básico como es el trabajo (o el ocio); pero no aportan nada a nuestro problema.[1]

Es claro que hay que partir de esos hechos sociales básicos. Pero ellos no constituyen más que el ámbito real de juego de la evolución del fenómeno, el marco real de las propiedades típicas somato-psíquicas entre las cuales tiene lugar lo único que nos interesa, la elección erótica individual. Aquellos hechos producen pues en cierto sentido los reflejos condicionados cuyo desarrollo, hasta dar de sí el sistema de señalización 1', es nuestro tema propio. Y no hay que pasar por alto que los reflejos condicionados fijados en los hombres por el entorno, la educación, etc., influyen intensamente en su gusto erótico-sexual, aunque esa influencia resulta siempre mucho más contradictoria de lo que supone Chernichevski. (Hay, por ejemplo, el atractivo de lo contrario, etc.) También las formas de comunicación o tráfico entre los hombres, socialmente condicionadas, las costumbres y los usos ligados a ellas, obran sobre el ámbito cualitativo de lo erótico, desencadenando estímulos hasta el momento ineficaces, o neutralizando otros que eran eficaces, etc. Cuanto más intensamente se individualiza el amor, tanto más interviene el pensamiento en la «estrategia y táctica» de las relaciones amorosas. La novela de Laclos a la que nos hemos referido es una verdadera enciclopedia de tales experiencias. Pero si atendemos a las interrelaciones de los dos sistemas de señaliza-

1. CHERNICHEVSKI, *Ausgewählte philosophische Schriften, cit.*, págs. 369 ss.

ción superiores, vemos separarse aquí psicológicamente lo que es plan y lo que es ejecución. Incluso en casos tan extremos de orientación predominantemente individual como los de Laclos, en cada etapa concreta interviene una vocación sensible de sus efectos previstos. El lenguaje mismo, el segundo sistema de señalización, tiene que tratarse aquí como un puro sistema de evocación, si es que ha de conseguirse la intención erótica. Como es natural, en la vida normal las proporciones son tan distintas según los casos que dan cualidades nuevas; pero los casos sin cooperación de los dos sistemas de señalización superiores son seguramente tan extremos y escasos como los descritos por Laclos.

Siempre comprobamos en niveles de evolución social bajos una colaboración complicada y contradictoria de los sistemas de señalización 1' y 2. No nos es aquí necesario enumerar ni siquiera los casos más importantes. Pero vale la pena aludir brevemente a la práctica pedagógica. No hay duda de que en última instancia está dirigida por principios socialmente condicionados que la regulan, de tal modo que el saber y la reflexión tienen que desempeñar en ella un papel de mucha importancia. Pero esa práctica —y tanto más cuanto más largo sea su ejercicio— fija como reflejos condicionados toda una serie de implicaciones de los principios que en una primera fase se elaboraron intelectualmente. Las características típicas del alumno bueno, malo, aplicado, perezoso, inteligente, limitado, etc., se convierten progresivamente en la práctica en reflejos condicionados que suelen desencadenar reacciones espontáneas y hasta juicios propiamente dichos. Cuanto más plenamente corresponden los tipos así formados a los principios conscientes elaborados por el pensamiento, tanto más fija es la forma que toman los reflejos condicionados. Pero el auténtico pedagogo ve claramente que las individualidades no corresponden siempre a los rótulos típicos así fijados; las excepciones —talentos no subsumibles bajo el tipo normal del escolar bueno y aplicado, fases evolutivas problemáticas no subsumibles bajo la pereza, la falta de atención, etc.— no pueden percibirse ni entenderse sino sobre la base de un examen de la autenticidad del núcleo humano subyacente a la contradictoria superficie, o sea, con la ayuda del sistema de señalización 1'. (Las novelas de Makarenko suministran numerosos ejemplos de eso.) El sistema de señalización 1' trabaja, pues, aquí como control y corrección de la rigidez de los reflejos

condicionados que fueron originariamente principios intelectualmente elaborados.

Tal vez sea superfluo insistir otra vez en que ese sistema de control, aunque es extraordinariamente útil y hasta imprescindible, no puede, sin embargo, garantizar por sí mismo la correcta aproximación a la realidad objetiva, ni tampoco el descubrimiento de la autenticidad. En principio, la acción del sistema de señalización 1' contiene tantas posibilidades de error cuantas el sistema de señalización 2. Desde el punto de vista abstracto y estructural, la fuente del error es la misma en ambos casos: como los dos son señales de señales, la relación con las señales que aluden directamente a la realidad objetiva puede relajarse y hasta perderse en gran proporción. Esa relajación, que es el reverso de la generalización y la síntesis absolutamente necesaria, se refleja en la práctica concreta de modos diversos y hasta contrapuestos para los dos sistemas de señalización superiores; por eso puede el uno servir de correctivo del otro, y la importancia positiva de ese control recíproco no se niega al negar su infalibilidad.

En el ejemplo que vamos a aducir a continuación para aclarar más el complejo del conocimiento del hombre puede percibirse de nuevo la situación descrita. Sin duda muchas personas habrán tenido la experiencia de que ya en un primer encuentro con un ser humano se les produzca una imagen muy precisa de su modo de ser, imagen indisolublemente ligada con un tajante sentimiento, muy subjetivo, de aceptación o recusación de su personalidad. Ocurre frecuentemente que en el curso de un trato más íntimo las conversaciones, las obras y los hechos de ese hombre contradigan radicalmente la primera impresión, de tal modo que nos veamos obligados a anular ésta por su falsedad, y que hasta la olvidemos del todo. En algunos de esos casos puede producirse una colaboración íntima e incluso una amistad personal, hasta que en una determinada ocasión se confirma repentinamente que la primera impresión negativa sobre el carácter auténtico de aquella persona era más adecuada que las posteriores experiencias acumuladas durante varios años. También es posible, naturalmente, lo contrario: se abandona el trato con una persona a pesar de la bondad de la primera impresión, y luego esa conducta se lamenta porque un nuevo y casual encuentro confirma aquella primera impresión. Es un grave error mitologizar esas primeras impresiones haciendo de ellas visiones infalibles de un instinto profundo. Las primeras

impresiones pueden ser tan falsas como las experiencias acumuladas. Pero el mero hecho de que las experiencias puedan anticiparse, precisamente por lo que hace a la autenticidad, por una primera impresión indica claramente el papel del sistema de señalización 1' en la vida cotidiana: la posibilidad de experimentar algo esencial sobre el carácter de un hombre por medio de una síntesis evocadora.

Esperamos que nuestra exposición baste para poner de manifiesto la función de lo específicamente evocador en la vida cotidiana. Desde el punto de vista del conocimiento fisio-psicológico del hombre, considerar la evocación exclusivamente como una categoría estética es tan erróneo como hacerlo con la fantasía. Considerando la evocación como una forma particular de comunicación —activa y pasiva— de la vida cotidiana, compendiamos una enorme masa de fenómenos producidos por el tráfico social de los hombres y en constante intensificación cuantitativa y cualitativa con el desarrollo de ese tráfico, y ampliamos así el concepto de comunicación, indebidamente reducido hasta ahora, por lo común, a lo exactamente expresable mediante el lenguaje. Hemos indicado ya los rasgos que esta forma de comunicación tiene en común con el sistema de señalización 2: la generalización (el alejamiento respecto de las impresiones inmediatas de la realidad suministradas por los reflejos condicionados e incondicionados) y la correspondiente posibilidad de inferencias falsas, fruto de una generalización excesiva, que rebasa los límites de la justificada y necesaria, sobre los elementos, su conexión, su combinación, etc. No es, en nuestra opinión, incorrecta la traducción de las formas de un campo a otro que se practica al utilizar la expresión inferencia errónea a propósito de las síntesis realizadas por el sistema de señalización 1'. Aún sin plantearse explícitamente nuestro problema, buenos observadores han llegado a resultados muy parecidos. Recordemos lo dicho por Aristóteles acerca del entimema y el paradigma, o por Pavlov acerca de la intuición. Y añadamos a todo ello una interesante sentencia de Jean Paul que, estudiando el efecto cómico de los contrastes, dice sobre su presupuesto formal: «la omnipotencia y la celeridad de la intuición sensible nos vence y nos arrastra a ese juego de los errores». Añade en seguida que no todo contraste violento desencadena una reacción cómica, y descubre «como un silogismo de las sensaciones» que otorga al

contraste uno u otro efecto.[1] Todo eso indica que la evocación está enérgicamente vinculada al objeto. Los dos sistemas de señalización superiores se alejan de la inmediatez que resulta de los reflejos condicionados e incondicionados. Pero lo hacen para poder aproximarse a la objetividad concreta del mundo externo y el mundo interno de un modo más amplio, profundo, rico y múltiple que el característico de los reflejos, condicionados o no. Así pues, incluso en el campo de la vida cotidiana es radicalmente falso inferir del necesario arraigo de la evocación en el sujeto la mera subjetividad de ésta. Es claro que la intención de objetividad es muy diversa en los dos sistemas de señalización superiores: mientras que el sistema 2 crea desde el primer momento abstracciones (palabras), para volver —al cabo de rodeos a veces muy complicados— a una realidad objetiva conceptuada, en el sistema de señalización 1' se mantiene la vinculación a lo inmediato de las impresiones sensibles, vinculación que se intensifica incluso poderosamente. Pero presenta ahora una tendencia a hacer vivenciables, conscientes de un modo peculiar, la objetividad y sus conexiones, ocultas en la inmediatez real del mundo dado. (En nuestras anteriores consideraciones hemos indicado repetidamente que las vivencias conseguidas evocativamente pueden describirse siempre a posteriori con las categorías del pensamiento y del lenguaje, y no son, por tanto, de carácter irracional. Más adelante hablaremos detalladamente de la peculiaridad de esa trascripción conceptual.) Por último, esa característica de los dos sistemas de señalización superiores tiene mucho que ver con su naturaleza intensamente histórico-social. No es tarea nuestra estudiar el carácter histórico de los otros reflejos. No hay duda de que la inmensa mayoría de nuestros reflejos condicionados ha nacido histórico-socialmente; pero, por otra parte, hay muchos reflejos incondicionados estrictamente dependientes de la naturaleza antropológica del hombre, y que en algunos casos proceden incluso del estadio animal. En cambio, los dos sistemas de reflejos superiores son órganos del hombre, destinados a dominar lo nuevo que se produce constantemente en un mundo que se trasforma histórico-socialmente. Aunque el pensamiento se concentre puramente sobre la realidad objetiva de la naturaleza, independiente del hombre, las cuestiones

1. JEAN PAUL, *Vorschule der Asthetik* [Preparación para la estética], Weimar 1935, págs. 98 s.

que plantea, igual que el aparato intelectual y técnico de su solución, están condicionadas histórico-socialmente. Y como el sistema de señalización 1' sirve ante todo al conocimiento del hombre (ante todo, no exclusivamente), su carácter histórico-social es aún más acusado.

Eso puede comprobarse fácilmente considerando brevemente un fenómeno tan general como la risa. En su forma desarrollada la risa es sin duda algo específicamente humano. Pero no puede olvidarse que también en el hombre existe una risa que es puro reflejo incondicionado: la risa que responde a las cosquillas. Darwin aduce un ejemplo parecido de la conducta de un joven chimpancé,[1] y sin duda pueden comprobarse reacciones análogas en varios animales domésticos —perro, gato, caballo—, aunque en todos esos casos queda sin resolver el problema de si los sentimientos placenteros se manifiestan de un modo que sea lícito interpretar como risa. Aún más indudable es que la vida humana conoce otra risa interpretable como efecto de reflejos condicionados. La risa espontánea al ver seres humanos de aspecto, habla o vestido insólito, despreciados por los prejuicios sociales, etc., es un ejemplo claro de esa risa, como lo es el hecho de que la evolución social elimine muchas de esas risibilidades espontáneas (muchas veces es parte de la correcta educación de los niños el desacostumbrarles de esa risa), mientras crea formas nuevas de esa reacción espontánea automática. A todo eso hay que añadir que ese tipo de risibilidad es diverso en las distintas capas de una misma sociedad, hasta parecer a veces contrapuesto; el aspecto, la lengua, los gestos, la vestimenta del hombre de ciudad pueden parecer ridículos al campesino, y a la inversa.

Todo esto debe tomarse en cuenta como fundamento de la risa en la cotidianidad, para poder reconocer el fenómeno de la risa en su verdadera peculiaridad, única que nos interesa. En esta condición la risa es un medio expresivo universal, capaz de hacer comunicable una gigantesca escala de impresiones humanas, de actitudes, modos de comportamiento, etc., de modo inmediato, o sea, sin mediación del lenguaje. Es sabido que la risa es muy rica en gradaciones: va desde la sonrisa apenas perceptible hasta la carcajada. Y en esas gradaciones hay siempre algo más que una mera

1. DARWIN, *Gesammelte Werke* [Obras completas], ed. alemana, Stuttgart 1881, vol. V, pág. 134.

intensificación, aunque sea cualitativamente diferenciada. Cada clase de risa tiene, para empezar, diversísimas direcciones: se puede reír en favor o en contra de alguien, benévola u hostilmente, admirativa o despectivamente, etc. En segundo lugar, la risa no se limita a caracterizar la ocasión que la desencadena —respecto del objeto de la risa, precisamente—, sino que se pone además, inseparablemente, en relación con su sujeto. La bondad o la malicia de un hombre, por ejemplo, se expresan espontáneamente en su risa. Pero, además, la risa es uno de los síntomas más claros de lo que antes llamábamos la autenticidad de un hombre: sinceridad o hipocresía, ingenuidad o resentimiento, benevolencia o malquerencia, apertura al mundo o inhibición, etc., se manifiestan inmediatamente en los diversos modos de la risa, y no según la abstracción que parece imponernos esa lista de conceptos, sino de acuerdo con matices precisamente concretados, referidos con gran exactitud a la totalidad anímica del hombre que ríe. Todas las gradaciones establecidas por la teoría literaria para lo cómico, desde la sátira despiadada, la ironía y la autoironía hasta el humor más indulgente, se contienen en sí en la risa del hombre cotidiano, y son fácilmente perceptibles en ella por un buen conocedor de los hombres.

En tercer lugar, con eso solo está ya manifiesto el carácter histórico-social de la risa; cierto que ni su historia ni su sociología se han estudiado nunca hasta ahora de un modo histórico completo. Sabemos algo acerca del cambio de los objetos de la risa (de la burla); y en ese cambio se aprecia un proceso de civilización, de humanización, en el hecho, ante todo, de que los rasgos individuales destacan cada vez más en la génesis del objeto risible. Eso no elimina, ciertamente, la vinculación involuntaria de la risa a lo típico. Esa vinculación está contenida ineliminablemente en el mero acto de reír: cuando nos reímos de alguien lo clasificamos espontáneamente, no siempre con consciencia, bajo un determinado rótulo social. Pero el gran progreso consiste en que lo individual va imponiéndose cada vez más en primer plano; lo risible no es ya algo típico general (el inválido, el extranjero, etc.), sino más bien una determinada y contradictoria forma personal de manifestación de un tal tipo genérico. Para aclarar este punto podemos contraponer el Riccaut de la Marlinière de Lessing al caso de la simple burla de un extranjero —advirtiendo de nuevo que, como siempre en estas consideraciones, no aducimos el ejemplo

como caso de conformación artística, sino sólo como ilustración de un nuevo modo de sentir. Este nuevo modo de sentir se expresa en el hecho de que lo que aparece como risible no es ya un tipo como tal, sino determinados modos humano-sociales de manifestación, propios sin duda de ese tipo, pero no identificables absoluta y mecánicamente con su mera existencia. A primera vista, eso parece estrechar el ámbito de lo risible —y lo estrecha, en efecto. Pero, al mismo tiempo, acarrea su ampliación: las diferenciaciones de lo risible no se limitan a disolver la tradicional risibilidad absoluta de ciertos tipos, sino que posibilitan también que se conviertan en objetos de la risa otros tipos en los que hasta entonces no se percibía nada risible y que ahora lo van a presentar en determinados casos, con determinadas proporciones de ciertas propiedades humanas, etc. La Alceste del *Misántropo* de Molière es una clara revelación de ese tipo de sentimiento recién nacido sobre base histórico-social; y la polémica de Lessing contra la comprensión por Rousseau de la tendencia de Molière ilustra muy concretamente el nuevo sentimiento según el cual incluso ciertas formas de manifestación de la virtud pueden tener efecto cómico si se expresan con deformaciones.[1] No nos es aquí posible estudiar ni ligeramente estas tendencias y otras semejantes. Las citamos sólo para permitir adivinar algo de la tendencia evolutiva de la risa. El mundo objetivo al que el hombre reacciona con la risa se hace cada vez más grande y diferenciado, con lo cual, naturalmente, su aspecto subjetivo tiene que desarrollarse constantemente y resumir y sintetizar en el acto de la risa hechos vitales cada vez más matizados y complicados. También en este rasgo esencial histórico-social —no simplemente antropológico— de la risa, en su creciente capacidad de inferir consecuencias espontáneas e inmediatas de hechos nuevos, se manifiesta una tendencia evolutiva que nos lleva de iniciales reflejos condicionados e incondicionados al sistema de señalización 1'. (Y también aquí debe observarse, además, que los hombres son en general plenamente capaces de darse razón intelectual y verbal del objeto y la causa de su risa, si posteriormente piensan en ello.)

Era necesario contemplar esta cuestión con algún detalle porque se trata de un modo de manifestación del sistema de señali-

1. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie* [Dramaturgia hamburguesa], Pieza 28.

zación 1' en la vida, tal que no tiene sustitutivo alguno por parte del sistema de señalización 2. (Pues el chiste predominantemente verbal no abarca ni de lejos todo el terreno de la risa.) No son raras en la vida social de los hombres modos parecidos de reacción al mundo externo. Aludiremos, por ejemplo, al llanto, que ha sufrido y sufre una evolución diferenciada como la de la risa. O al silencio como modo expresivo en el tráfico humano. No hay duda de que el silencio tiene un papel importante ya en estadios iniciales, como en el caso del silencio despectivo del torturado, o el silencio respetuoso de los jóvenes en presencia de los ancianos, etc. Es claro que se trata en muchos casos de reflejos condicionados intensamente fijados por las costumbres dominantes. Sin necesidad de penetrar en la evolución histórico-social, puede observarse fácilmente que la diferenciación del silencio se despliega intensiva y extensivamente. Su carácter social se revela inmediatamente en el hecho de que se convierte en un elemento importante o accesorio del tráfico inmediato entre los hombres. Desde el uso de pausas breves o largas en la conversación, destinadas a reforzar o disminuir el peso de lo dicho, las gradaciones llevan hasta el largo silencio que ha de mover al interlocutor a decir lo que querría mantener secreto (en la pieza en un acto *Los más fuertes* Strindberg describe una situación así) o a callarse él mismo, a desaparecer, a un silencio que expresa turbación, inseguridad externa e interna, o a un callar que expresa, por el contrario, la propia seguridad. Hay aquí matices incontables. Desde nuestro punto de vista hay que destacar que en ese nivel no pueden darse signos que permitan una legibilidad inequívoca del silencio, al modo como se leen inequívocamente los reflejos condicionados fijados de modo exacto por la vida social. Considerado de un modo inmediato y aislado, todo silencio puede interpretarse de formas muy diversas. Pero, por otra parte, cada silencio tiene su colorido, su atmósfera propia, partiendo de la cual es posible captar con exactitud su sentido individual, momentáneo, y hasta la autenticidad o inautenticidad del hombre que calla.

El medio que posibilita la inteligibilidad inequívoca del silencio es precisamente el talante, el estado de ánimo que despierta. Talante es una expresión relativamente moderna. Pero los documentos conservados por la tradición muestran que el fenómeno es esencialmente más antiguo que su denominación técnica. Lo importante aquí es que algo precisamente determinable —y por eso

describibile verbalmente a posteriori— es comunicable evocativamente sin mediación lingüística. Es incluso perfectamente posible que en ciertas situaciones el lenguaje mismo, el pensamiento lingüísticamente expreso, quede sometido a ese efecto evocador. Es inútil apelar a ejemplos ya considerados, como el consuelo, la declaración de amor, etc., en los cuales la palabra se convierte en mero vehículo de una evocación emocional a través del estado de ánimo. Hay ejemplos más sencillos y prosaicos. Gottfried Keller describe cómo el matrimonio Salander se dispone a enviar un telegrama a su hija caída en la desgracia. Lo escribe Martin Salander, pero su mujer no queda satisfecha y lo vuelve a escribir. «Tomó los sustantivos y verbos, que estaban allí solos como duros bloques de piedra, y les puso las pequeñas palabras que suelen enlazarlos; aparte de eso no cambió nada.» Y Salander se asombra: «Desde luego que ahora resulta de repente delicado y cordial». Es que un mismo sentido había cobrado un nuevo contenido emocional, estaba dicho con otro talante. Este hecho penetra todo el tráfico de los hombres entre sí. Decimos que una habitación da la impresión de estar habitada o deshabitada, que es personal o neutra, acogedora o no, incluso siniestra, etc. Y primariamente no se trata de que las piezas de la instalación, tomadas por sí mismas, sean buenas o malas, pues una habitación amueblada con muebles hermosos puede resultar fría y nada acogedora, mientras que, como cuenta Tolstoi acertadamente, cuando Constantino y Kitty Lewin encuentran al hermano moribundo en una mala posada provinciana, Kitty consigue rápidamente, con cambiar de sitio unas cuantas cosas y añadir unas pocas pequeñeces que ella llevaba, hacer de la repulsiva habitación de hotel un ambiente con gracia familiar.

En este tema se habla siempre del conjunto: el detalle no tiene más que una importancia secundaria y sintomática, y el tono o talante nace en cada caso como sistema concreto de efecto evocador unitario, arraigado y basado en la coordinación de las más diversas impresiones y asociaciones singulares. A lo que hay que observar que ese tono unitario no se produce siempre de un modo consciente, como en el ejemplo de Tolstoi y, sin duda, en muchas situaciones de la vida. Pero hay que tener en cuenta que en muchos casos el nacimiento de la evocación tonal —incluso cuando se produce conscientemente— presupone la impresión de espontaneidad, de lo «no hecho», si es que ha de conseguir un auténtico

efecto. Y hay también no pocos casos en los cuales no se produce el talante esperable más que si no ha habido intención subjetiva de producirlo. Es claro que, para irradiar el tono de la habitabilidad, una habitación tiene que estar dispuesta de un modo correcto y útil; pero la utilidad no tiene por qué ser necesariamente la óptima desde el punto de vista técnico-objetivo; más bien tiene que adaptarse a necesidades sumamente personales, que pueden ser de carácter meramente casual desde el punto de vista de la perfección objetiva y desde el de la unidad del tono. La evocación de un tal rasgo personal momentáneo es característica del todo anímico incluso cuando tiene tras de sí, como hemos visto, el motor de una intención consciente. Normalmente, el tono anímico esperable no aparecerá más que si la intención consciente no se manifiesta; la búsqueda visible de un tono emocional tiene frecuentemente como resultado el tedio o el ridículo.

Esperamos que todo eso haya dejado en claro que los reflejos reunidos bajo la denominación de sistema de señalización 1' no pueden concebirse en modo alguno como simples reflejos condicionados en el sentido de Pavlov, sino que son, como los del sistema de señalización 2, señales de señales. Hemos aludido ya varias veces a ciertos rasgos importantes de parentesco estructural y funcional entre ambos sistemas de señalización superiores. Ninguno de los dos ha podido nacer sino en relación con el trabajo. Pero es obvio que el trabajo crea para el hombre condiciones de vida, necesidades, capacidades, etc., que rebasan necesariamente el terreno del trabajo en sentido estricto. Esto es claro sin más para el sistema de señalización 2. Creemos haber mostrado también que como base del sistema de señalización 1' hay que tomar no sólo el trabajo, sino también el ocio, nacido precisamente sobre el fundamento del trabajo. El lenguaje y los modos de manifestación del sistema de señalización 1' —muy diversos y heterogéneos entre sí— se han producido en el proceso histórico-social que empieza con la hominización del hombre gracias al trabajo. Pero mientras que el lenguaje se encarna desde el principio de un modo inequívocamente reconocible, los modos de manifestación del sistema de señalización 1' quedan dispersos, sin objetivar, sin más vinculación recíproca que la que suministra el sujeto de la vivencia. Gracias al arte surge finalmente, como veremos, una objetivación clara para esas señales. Pero ya antes hemos hablado de la estructura pluralista de la esfera estética, de tal modo que la unidad de este

sistema de señalización no podrá ser nunca tan inequívocamente visible como la del sistema 2, objetivaciones inmediatamente evidentes del cual ofrecen el lenguaje de la cotidianidad y el de la ciencia. Aludamos además brevemente, por completar el aspecto psicológico de la cuestión, a la estructura categorial de los objetos apresables mediante el sistema de señalización 1'. Si se repasan los casos que hemos aducido hasta ahora, se observa fácilmente que en los objetos así captados predominan categorías como las de sustancialidad e inherencia, mientras que si se interpretan a posteriori con ayuda del segundo sistema de señalización, los elementos categoriales aparecerán ante todo como relaciones causales (no siempre, desde luego, ni exclusivamente, y sin que hayan de perder por necesidad su carácter originario). Ya eso basta para suponer que lo estético es el lugar supremo y más adecuado de cumplimiento del sistema de señalización 1', y muestra otra vez —cosa de la cual hablamos al tratar aquellas categorías— que la sustitución tan frecuente y necesaria de la sustancialidad y la inherencia por la causalidad no supone en modo alguno la desaparición de éstas, o el descubrimiento de que son inexistentes, sino sólo la ramificación, histórica y temáticamente inevitable, en dos modos posibles de apercepción del mundo por el hombre: el reflejo desantropomorfizador y el reflejo justificadamente antropomorfizador. Si se recuerda que la función del sistema de señalización 1' acarrea necesariamente el que ese sistema mute constantemente en otros, se comprende por qué la psicología no lo ha percibido ni reconocido aún como fenómeno unitario.

Estas consideraciones intentan determinar las líneas generales del fenómeno, su lugar metodológico, por así decirlo. Pero el acto mismo de identificación y reconocimiento no puede realizarse ni aproximadamente mientras no se aclaren, en esbozo al menos, el papel y el contenido, la función y la interacción de la representación y el concepto en la psique humana. La situación general de partida es muy simple. Es sabido que los animales superiores son capaces de formarse representaciones en las que culminan sus impresiones sensibles, su comportamiento con el entorno, como en la generalización máxima que les es accesible. Tampoco puede ponerse en duda que el sistema de señalización 2 representa una abstracción cualitativamente superior, el mundo de los conceptos. Por eso se suscita para nuestro presente problema la cuestión de si la representación (y las intuiciones) quedan sin alterar cuando

se levanta por encima de ellas un sistema de conceptos, o si se producen en esa nueva totalidad psíquisa contenidos, funciones y conexiones estructurales de nueva naturaleza que alteren esencialmente el carácter de la representación (y también el carácter de las intuiciones). Creemos que sólo la segunda hipótesis puede corresponder a la realidad. Lo decisivo en esto es la unidad dinámica de la vida anímica, la cual acarrea necesariamente que la objetivación de las cosas reflejadas, su iluminación por el concepto que se crea en el lenguaje una forma propia e irradia a posteriori sobre la representación y la intuición, les preste una objetividad y una intelectualidad que no podían tener originariamente, en el animal. No hay duda de que muchas representaciones animales son extraordinariamente precisas y determinadas. Rudolf Mell describe, por ejemplo, el caso de los patos salvajes, que reaccionan con comportamientos completamente diversos a distintas aves de presa (águila marina, halcón, gavilán), lo que quiere decir que son perfectamente capaces de formarse representaciones bien diferenciadas de sus diversos enemigos. No podemos, obviamente, conocer con exactitud el contenido y el ámbito de esas representaciones. Pero es sumamente improbable que vayan más allá de los signos que hacen identificables para los patos las distintas especies de aves de presa y determinan las adecuadas reacciones. En cambio, cuando surgen conceptos, como en el hombre, el animal de que se trate —por quedar cerca del ejemplo— se fija como objeto autónomo, y sus cualidades se reconocen con creciente independencia de las reacciones inmediatas que susciten. Este enriquecimiento, este redondeamiento del contenido que se produce en el concepto influye entonces retroactivamente en la representación del objeto: también ésta cobra, como reflejo, una referencialidad a la totalidad del objeto, cuyo sentido es la trasformación formulada por Hegel —y ya previamente citada en esta obra— de lo meramente conocido en algo reconocido. Es claro que el mero ser-conocido —y, con ello, según el propio Hegel subraya, el empapamiento en impresiones e intuiciones sensibles, la acentuación de la particularidad frente a la generalidad— siguen siendo, a pesar de todo, los rasgos principales de la representación, contrapuestos a la obligada abstracción de los conceptos.

Pero la representación (y la intuición) ha cobrado así nuevos acentos y nuevas funciones en comparación con la naturaleza que tiene en la vida sensible del animal: El reflejo más consumado de

un objeto objetivamente existente, en su En-sí cada vez más aproximado y en un múltiple y polifacético Para-sí que rebasa la mera inmediatez de una reacción concreta trasforma la representación (y la intuición), de meros estadios preparatorios del concepto que eran, en complementos y correcciones de la abstracta perfección de éste. Es cierto que la objetividad del objeto no nace para nosotros sino a través de su nominación (palabra) de mayor adecuación posible y de su determinación (concepto). Pero esta génesis es permanente, siempre renovada, un proceso infinito en el cual el enriquecimiento del contenido «desde abajo», por la experiencia, se pone en marcha gracias a la mediación de la intuición y la representación, mientras la precisión, la determinación inequívoca «desde arriba», es obra del concepto. Como la representación lleva en sí un material más extenso que el que el concepto puede abarcar, se convierte en una corrección del mundo conceptual, en un órgano de control que ayuda a descubrir e impedir una posible separación completa del concepto respecto de la realidad. Los complicados procesos de interacción hacia «arriba» y hacia «abajo» que así se producen, tienen un punto nodal en la representación y dan a ésta una función relativamente sustantiva en la vida anímica, en el dominio teorético y práctico del mundo. Si recordamos fenómenos antes analizados, como el tacto, el conocimiento del hombre, etc., nos quedará clara esa función de la representación. Por otra parte, esto ilumina con otro ángulo la conexión del sistema de señalización 1' con los reflejos condicionados, al mismo tiempo que su existencia independiente de éstos. Estas consideraciones no pueden redondearse hasta las secciones próximas, en las que intentaremos poner de manifiesto la importancia de este sistema de señalización para el arte.

III *Indicios indirectos (animales domésticos, patología)*

Pero antes de exponer el papel del sistema de señalización 1' en el arte, vamos a aclarar un poco más nuestro fenómeno desde dos puntos de vista en cierto modo negativos, que complementan indirectamente el cuadro: atenderemos, por una parte, a reflejos emparentados que existen en algunos animales domésticos, y consideraremos, por otra parte, el problema de si ciertas enfermedades mentales influyen del mismo modo en los dos sistemas de señali-

zación superiores. Contemplemos en primer lugar la situación de los animales domésticos. Para conseguir el punto de vista adecuado en la consideración de la verdadera naturaleza y carácter evolutivo de sus sistemas de reflejos tenemos que estar ante todo en claro acerca de la «revolución» que ha supuesto para ellos la trasformación de su existencia en libertad en el constante trato con los hombres. Ante todo —y esto se refiere a todo animal doméstico y a todo animal en cautividad— se eliminan los dos factores más esenciales que han producido en la vida normal de los animales sus reflejos condicionados e incondicionados: la búsqueda del alimento y la defensa de una existencia siempre amenazada. Así se produce una especie de analogía con el ocio y la «seguridad», cuyas consecuencias hay que tratar muy críticamente, porque el ocio y la seguridad como producto del propio trabajo y de las condiciones vitales por él creadas representan algo cualitativamente diverso de los impuestos a un ser vivo por un poder puramente externo. Además de eso, algunos animales domésticos —ante todo el perro y el caballo, pero también los monos cautivos con los que se experimenta— se encuentran ante tareas en parte completamente nuevas y que no dimanan, como en el caso humano, de su propia realización específica, sino que les vienen más bien impuestas por las necesidades de los hombres. Como es natural, el animal tiene que tener, como fruto de su anterior evolución, determinados presupuestos fisiológicos y hasta psicológicos para que los hombres puedan usarlo así, pero las tareas que tiene que ejecutar significan un salto respecto de la anterior evolución del animal. Es claro que la crudeza de ese abismo se lima en la práctica por el hecho de que muchos animales han sido criados y entrenados durante generaciones para ese nuevo «oficio» (caballo de carreras, perro de caza). Pero eso no elimina el abismo cualitativo: no sólo las tareas y las condiciones de su ejecución han sido inventadas por el hombre y se presentan al animal como un mundo externo ya terminado, no construido por él mismo, sino que incluso la psicología queda condicionada por esos presupuestos. (Compárese la caza practicada por el animal salvaje con la muestra, por ejemplo, en el perro de caza; o el trote como paso del caballo, etc.)

Es claro que los animales tienen que formar y fijar entonces reflejos completamente nuevos, que contradicen muchas veces diametralmente sus instintos innatos; y así tienen que dominar tareas y dificultades que rebasan también muchas veces su horizonte na-

tural. Pavlov ha aludido acertadamente, en la descripción de uno de sus experimentos con perros, al tipo clásico de una dificultad central de todo este asunto. Se trata de que el perro tiene que reaccionar a un efecto luminoso de tal modo que este efecto quede sin confirmación tres veces (el perro no recibe alimento) y se confirme a la cuarta aparición de la señal luminosa; la tarea del perro consiste en reaccionar a ese complicado proceso con reflejos condicionados adecuados. Pavlov resume del modo siguiente los resultados: «Basándose en su concepto general de número, un hombre juzgaría en este caso con mucha facilidad; pero el perro carece de ese concepto general. La única solución que le queda consiste en distinguir la luz sobre la base de algunas impresiones análogas a la elaboración de procesos de inhibición en diversos reflejos diferidos. Si el sistema entero constara exclusivamente de estímulos luminosos idénticos y repetidos, no hay duda de que el perro distinguiría sin dificultad la primera, la segunda y la tercera señal de la cuarta. Pero nuestro dispositivo experimental era más complicado: los estímulos luminosos se situaban entre otros estímulos, los cuales eran además variados, fuertes o débiles, positivos o negativos. Las condiciones del problema eran pues extraordinariamente difíciles. A pesar de ello, el perro dominó la tarea, desarrolló efectivamente una inhibición como respuesta a los tres primeros estímulos luminosos y reaccionó en cambio al cuarto con un proceso de excitación totalmente positivo».[1] Hay dos momentos dignos de nota en esa descripción. Primero: el animal se encuentra ante una tarea que el hombre puede resolver fácilmente con ayuda de su concepto de número (o, en otros experimentos parecidos, con ayuda de sus representaciones formales en general), pero que presenta extraordinarias dificultades para el animal, que no es capaz de formar tales conceptos. Pavlov ve también con toda claridad que la aclaración de este fenómeno no es cosa trivial para su anterior teoría de los reflejos. Como hemos visto, a propósito de ese experimento habla de un modo mucho más genérico y vago de lo corriente en él: que al perro «no le queda más solución» que «distinguir la luz sobre la base de algunas impresiones»; y a propósito de un experimento análogo con monos escribe: «Sería inte-

1. PAVLOV, *Mittwochskolloquien, cit.*, II, pág. 378. Análogamente respecto de una representación formal abstractiva, en un experimento con monos, *ibid.*, pág. 279.

resantísimo saber con qué procedimientos fisiológicos consiguió la solución».[1] Segundo: Pavlov destaca el hecho de que casi todos los perros fracasaron en aquel experimento, excepto dos hermanos con una movilidad de reacción sumamente desarrollada.

Como es natural, tampoco en libertad reaccionan los animales de una especie todos del mismo modo a su entorno. Una de las grandes hazañas científicas de Pavlov consiste en haber explicitado concreta y exactamente la diversidad de tipos del sistema nervioso del perro. Hemos indicado ya que el mundo «artificial» de los experimentos plantea problemas mucho más difíciles que los de la normal existencia del animal doméstico, a lo que hay que añadir que ya esta existencia es mucho más complicada que la natural de los animales que viven en libertad. Es claro que las diferencias de «talento» tienen que aparecer cada vez más visiblemente a medida que se hacen más difíciles las condiciones de reacción. Y hay que tener siempre presente que no se trata sólo de diferencias físicas (fuerza, etc.), sino también, y hasta en primer término, de diferencias psíquicas. Tal es el caso en los experimentos descritos por Pavlov. Thomas Mann, al que debemos extraordinarias observaciones sobre perros, describe, por ejemplo, que su perro Bauschan era perfectamente capaz de saltar al aire libre cualquier obstáculo; pero era imposible enseñarle a saltar por encima de un bastón: siempre pasaba por debajo, pese a temer mucho los castigos. Aquí tenemos un ejemplo evidente de típica falta de talento. Es seguro que darían mucho material de esta naturaleza los entendidos en perros y caballos y los domesticadores y domadores. Es sabido, por ejemplo, que ciertos caballos de carreras tienen «corazón» para los últimos metros, para el finish, y que otros no lo tienen; y que la habilidad para saltar obstáculos no es siempre proporcional a las demás capacidades del caballo (velocidad, resistencia), etc.

Como el autor no conoce bien ese material sin duda existente, se le permitirá acudir de nuevo a un ejemplo literario, tomado esta vez de la *Anna Karenina*. Tolstoi, que tuvo mucho trato con caballos durante toda su vida, especialmente en su juventud, describe un caballo especialmente «talentudo», el Frou-Frou de Wronski. Ya antes de la carrera el entrenador le dice que no retenga ni impulse al caballo ante los obstáculos: «deje usted que el ca-

1. *Ibid.*, pág. 279.

ballo decida lo que quiere hacer». Durante la carrera Wronski se dispone a adelantar a un rival, pero éste no abandona el lado favorable de la pista. Apenas ha decidido Wronski adelantarle por fuera, Frou-Frou cambia el pie e intenta moverse en ese sentido. Por último, Tolstoi describe también este episodio: hay que saltar un foso con agua, pero el jinete anterior ha caído en él con el caballo, y caballo y jinete se están incorporando ahora precisamente en el lugar en que habría de caer Frou-Frou después del salto. «Frou-Frou —escribe Tolstoi—, como un gato en caída, hizo un movimiento con los pies y la grupa, rebasó el caballo caído y siguió corriendo.»

Creemos que esos hechos —sin duda multiplicables por los entendidos— son difícilmente explicables por simples reflejos condicionados. En los dos últimos casos —especialmente en el último— se trata de una situación nueva, inesperada e imprevisible, en la que es imposible que el caballo estuviera ejercitado. Tiene que poseer el animal algo de lo que antes —con la terminología de Gehlen— hemos llamado fantasía motora y receptiva; sólo así puede reaccionar correcta e instantáneamente a una situación tan radicalmente nueva. Es claro que en toda reacción activa al mundo externo hay una cierta variación de circunstancias. Los reflejos condicionados expresan precisamente el grado que suele presentarse en la vida normal de los animales superiores. Pero hemos visto que los problemas planteados por el hombre a los animales domésticos rebasan eso muchas veces, y en direcciones muy diversas. No todos los animales domésticos pueden satisfacer esas exigencias. Los que lo pueden, tienen que desarrollar superiormente sus capacidades, con ayuda del entrenamiento. En ese proceso se afina en general decisivamente el sistema de los reflejos condicionados. Pero por la lógica de las cosas —que no depende de las capacidades innatas de los animales, sino de la naturaleza de las tareas que se les imponen—, surgen problemas para cuya solución no bastan tampoco los reflejos condicionados de desarrollo superior y más fino, en parte porque su solución lisa y llana requiere conceptos humanos (caso del perro de Pavlov), en parte porque pueden producirse previamente situaciones imprevisibles (el salto de Frou-Frou). Creemos que en esos casos y en varios animales domésticos de los más evolucionados, los reflejos condicionados se desarrollan hasta dar de sí una especie de sistema de señaliza-

ción 1'. Proponemos este tema al examen de la investigación competente.

Hemos eliminado hasta ahora de nuestras consideraciones un momento importante, a saber: la interacción inmediata entre el hombre y el animal doméstico; lo hemos hecho para que quede bien claro el papel del trabajo, con sus motivos cualitativamente nuevos. Pero ha llegado el momento de tomar en cuenta la relación entre el hombre y el animal, pues tiene una importancia decisiva para nuestro tema. Inmediatamente después de tratar el origen del lenguaje en el trabajo, Engels habla detalladamente de esta cuestión: «Lo poco que tienen que comunicarse los animales, incluso los más evolucionados, pueden comunicárselo unos a otros incluso sin lenguaje articulado. En estado natural, ningún animal experimenta como una insuficiencia el no poder hablar o el no poder entender el lenguaje humano. La situación cambia mucho cuando está domesticado por hombres. El perro y el caballo han conseguido en su trato con el hombre un oído tan fino para el lenguaje articulado que aprenden fácilmente a entender cualquier lenguaje dentro de los límites a que alcanza su círculo de representación. Han conseguido además la capacidad emocional —afección a hombres, agradecimiento, etc.— de que antes carecían; el que haya tenido mucho trato con tales animales, desechará difícilmente la convicción de que hay casos en los cuales esos animales sienten *ahora* como una deficiencia la incapacidad de hablar, la cual, por lo demás, no tiene solución, dada la excesiva especialización de sus órganos de fonación».[1] El único punto en el cual ese excelente análisis de Engels suscita alguna duda es el último paso, la idea de que la incapacidad de los animales domésticos para expresarse articuladamente dependa exclusivamente de la imposibilidad actual de desarrollar adecuadamente sus órganos de fonación. Creemos —y en base precisamente a desarrollos de Engels —que la formación del lenguaje articulado en el hombre depende de la necesidad de crear en el trabajo conceptos para éste, y que esta necesidad imperativa de la existencia ya humana ha impuesto progresivamente la articulación. El que el papagayo, como dice Engels, tenga órganos capaces de articulación, no refuta nuestra concepción, pues lo único que da de sí son palabras sueltas o, a lo sumo, frases, sin que pueda hablarse de lenguaje en sentido humano. No

1. ENGELS, *Dialektik der Natur, cit.*, pág. 696.

sabemos cuánto ha durado el proceso de formación del lenguaje realmente articulado. Lo seguro es que el animal —puesto en relación con el hombre, más evolucionado conceptual y lingüísticamente, en un estadio que no ha suscitado aún por sí mismo tales necesidades, y puesto ante actividades que, aunque sin duda imponen al animal una cierta autonomía en la ejecución de las órdenes dadas por el hombre, tienen condiciones, presupuestos, etc., que el animal encuentra ya construidos— no creará nunca lenguaje. Como en el caso del animal no puede hablarse de trabajo sino entre comillas, o, propiamente, sólo de cuasitrabajo, es imposible que se le produzcan conceptos, reflejos de la realidad que exijan una expresión lingüística articulada. Recordemos la acertada observación de Pavlov de que el perro no tiene un concepto de número, a lo que hay que añadir de paso que el trabajo humano y las formas sociales nacidas por él han tenido que recorrer un largo camino (un camino de trabajo propio) antes de que el hombre fuera capaz de construir el concepto de número. Es imposible que alcance esa evolución el animal doméstico, puesto en la nueva existencia ya constituida sin estar fisiológicamente preparado para ella.

Esta situación se manifiesta también en el hecho de que en el hombre las relaciones nacidas del propio trabajo, su capacidad receptiva y sus formas de expresión cobran un carácter general, universal, mientras que lo que se desarrolla en el animal inserto en una cultura del trabajo ya lista y creada por el hombre está rígidamente orientado a las necesidades de éste, limitado a ellas y especializado según ellas. En ese estrecho ámbito pueden producirse manifestaciones muy complicadas, pero el resto del mundo no queda en absoluto afectado por ello. Theodor Fontane ha descrito esto muy acertadamente. Cuando Effi Briest vuelve, deshecha, a casa de sus padres, no tiene a su lado al terranova que había sido compañero de toda su vida. El padre tiene un perro de caza, pero éste, dice Effi, es «tonto, no se mueve hasta que el cazador o el jardinero cogen la escopeta del gancho». El perro de caza no tiene ningún papel en la novela. Pero la «tontería» del perro, subjetivísticamente descrita por Effi, no excluye el que durante la caza haga maravillas comparables con las del Frou-Frou de Wronski en las carreras. Se trata de resultados específicos del entrenamiento, cuyos logros psíquicos no irradian universalmente por toda la vida del animal, como le ocurre en cambio al hombre

de un modo obvio, porque lo consigue todo en el proceso del propio trabajo nacido de las propias necesidades.

Todo esto no anula el hecho descrito por Engels de que en la relación entre el hombre y el animal se percibe y expresa un sentimiento que rebasa lo conseguible por cualquier desarrollo y afinamiento de los reflejos condicionados. Sin duda el hecho de que jinete y caballo se entiendan adecuada y rápidamente se basa generalmente en un sistema de reflejos condicionados bien conformado y utilizado. Pero, como hemos visto, esto ocurre también en el tráfico entre hombres. Aunque Thomas Mann cuenta de su Bauschan que sabía perfectamente cuándo su amo se disponía a ir a München y cuándo a dar un paseo por los alrededores, describe también que el perro ha salido corriendo en vano algunas veces tras el tranvía, se ha perdido, y ha acabado luego por fijar como reflejos condicionados las dos direcciones, la que lleva a München y la que lleva al paseo, para no seguir a su amo más que cuando éste emprende el segundo camino. Tolstoi describe una cosa muy distinta cuando cuenta que Levin, deprimido después de su fracasado viaje, vuelve a su propiedad, y su viejo perro de caza nota en seguida que el amo está triste. Darwin habla de un modo de Anubis al que su guardián excitaba hasta la cólera furiosa para reconciliarse luego con él alargándole la mano. «Consumada la reconciliación, el mono movía rápidamente la mandíbula y los labios arriba y abajo y se quedaba satisfecho. Reía.»[1] Yo mismo he conocido un san bernardo —propiedad de una amiga— que mostraba a las visitas de su ama diferencias muy matizadas de simpatía o antipatía; y lo hacía dentro de un comportamiento perfecto y en condiciones que no permitían esperar golosinas ni nada parecido. Pero pueden darse y expresarse sentimientos aún más complicados. Pavlov cuenta que una de sus colaboradoras, cuyo perro tenía una relación muy afectuosa con ella, quiso producir en éste, mediante débiles descargas eléctricas, un reflejo local; «pero el perro se alejó, se negó a hacer caso de las afectuosas llamadas de su ama, no mostró tras los estímulos el menor reflejo condicionado y se negó a tomar alimento». El propio Pavlov comenta, pasando a un lenguaje psicológico: «El perro se sentía ofendido por su ama». Y efectivamente: repetido el mismo experimento y con el mismo perro por otro colaborador que no tenía

1. DARWIN, *op. cit.*, V, págs. 135 s.

relación amistosa alguna con el animal, el ensayo fue un éxito completo. Thomas Mann ha descrito un caso análogo de sentirse ofendido, irritado y despectivo en su perro Bauschan. Es muy característico de la honestidad crítica de Pavlov el que suela rehuir un juicio categórico en casos así. En el caso del perro, tras el comentario trascrito, añade: «Antropomórficamente, la cosa es muy fácil de interpretar. Y por eso es útil la psicología, que al menos ha formulado una gran cantidad de reacciones nerviosas complicadas». Y termina: «No nos precipitemos a pasar de nuestros hallazgos fisiológicos a la interpretación de sentimientos subjetivos. Algún día lo conseguiremos, y entonces seremos capaces de entenderlos...»[1]

Tampoco pretenden ir más allá nuestras consideraciones. Sólo queríamos llamar la atención sobre hechos cuya interpretación sobre la mera base de los reflejos condicionados aparece muy problemática, y que se hacen plenamente comprensibles si admitimos ciertos conatos de sistema de señalización 1' —y a veces hasta la clara presencia de este sistema— en animales que se encuentren en situaciones vitales como las descritas. Cierto que con eso el problema no está ni siquiera claramente planteado, por no hablar ya de su solución. Pues sin duda el sistema de señalización 1' tiene, *en su colaboración con el segundo, una función completamente* distinta de la que le puede ser propia cuando tiene que cargar con todo lo que en la vida de esos animales rebasa los meros reflejos condicionados. Por otra parte, esa problemática psicológica es claramente explicable como consecuencia del ser contradictorio impuesto a esos animales a consecuencia de su situación paradójica en el mundo humano. Y precisamente la doctrina pavloviana de la fijación funcional, no anatómica, de todos los reflejos, y la posibilidad que eso da de una transición de unos a otros —hacia arriba o hacia abajo, según lo exija la adaptación del ser vivo al mundo externo—, abre a su vez la posibilidad —no más que posibilidad— de ver en el sistema de señalización 1' el órgano de la satisfacción de las necesidades adaptativas que se produzcan.

Pasemos ahora a los problemas que aparecen en la patología. (Y también en este punto el autor debe declarar desde el primer momento que no puede hablar de esta cuestión más que con la modestia y la reserva del que no es especialista.) Pavlov ha descrito un caso muy interesante para nosotros; la descripción tiene

1. PAVLOV, *Mittwochskolloquien, cit.*, III, págs. 394 ss.

toda la exactitud y la objetividad habituales en ese científico. Se trata de un caso de epilepsia con subsiguiente perturbación del habla, un caso de los que se consideran típicos de la «afasia motora». El enfermo era un artista, y como su mano derecha no había quedado afectada, seguía poseyendo intacta su capacidad de dibujar. Tras el ataque no podía prácticamente hablar, no decía más que «bo-bo-bo» y entendía muy mal también. «Pronto resultó que podía entenderse con su entorno con la ayuda de dibujos. Por ejemplo, cuando quería bañarse, dibujaba un hombre en una bañera; cuando deseaba que avivaran la estufa, dibujaba una estufa; cuando quería que le dieran medicamento, dibujaba el frasco». Pavlov acota, como comentario de esos datos: «Esto es, por así decirlo, una ilustración de la posibilidad de una escisión entre el primer sistema de señalización y el segundo».[1] Aquí se manifiesta claramente lo problemático —o, por mejor decir, lo insuficiente y necesitado de complementación— de la doctrina pavloviana de los dos sistemas de señalización. Pues no es lo mismo que la persona que reacciona sin comprensión a la palabra árbol reconozca un árbol real o reconozca la refiguración dibujada de un árbol real: en el segundo caso se trata posiblemente ya de una señal de señales. Decimos posiblemente porque sin duda puede haber hombres en los cuales, por habituación, determinadas imágenes produzcan ya simples reflejos condicionados. Pero la situación es mucho más complicada cuando el paciente incapaz de hablar se entiende con su entorno dibujando por sí mismo los objetos. El dibujo de un objeto no es nunca —contra lo que dice Pavlov— concebible como un simple reflejo condicionado. Si hay que interpretar la palabra árbol como una señal de señales, entonces un árbol dibujado contiene también una versión generalizadora del árbol inmediatamente percibido, el cual sí que desencadena en su inmediatez un reflejo condicionado o incondicionado.

Como Pavlov pasa por alto sin notarlo este hecho importante, tampoco percibe la peculiaridad de este enfermo. Éste, en efecto, entiende exactamente una palabra suelta, pero es impotente ante dos palabras. Y esa impotencia parece extenderse también al dibujo, al sistema de señalización 1' en nuestro sentido. El médico le muestra un dibujo de unos guantes, un sombrero y un bastón. «El

1. *Ibid.*, II, pág. 446. En las consideraciones siguientes no se aspira a una utilización ni siquiera aproximada de la rica literatura sobre estos casos. Nos interesa sólo la exposición general del problema.

enfermo dibujó los guantes. Yo le pregunté: "¿Algo más?" Él dibujó otra vez los guantes. Luego mira mucho rato y dice: "Bastón". Siguió mirando el dibujo, pero sin ver nunca el sombrero. Pero cuando le tapé los guantes y el bastón dijo: "Ah, una cosa más", y dibujó el sombrero.» Esos datos se complementan con un «interesante detalle»: «Resulta que no puede dibujar dos objetos independientes, pero le es accesible la reproducción de las relaciones entre los hombres y los objetos. Pronunciada la frase "Una mujer lava la ropa", dibuja una mujer lavando. Tras la frase "El artista dibuja un retrato", dibuja un artista trabajando. Eso quiere decir que si se le suministran varias palabras que representen una imagen óptica es capaz de hacer un dibujo de conjunto».[1] Pavlov no profundiza en absoluto en esta última observación que, en nuestra opinión, da la clave de todo el problema aquí planteado. Pues en el caso del sombrero, el bastón, etc., no hay entre los objetos dibujados ninguna conexión visual: cada uno de ellos tiene que captarse aisladamente, y entonces interviene el mecanismo de la perturbación del enfermo; en cambio, en los casos de la lavandera y el pintor, los objetos están dados en una vinculación pictórico-visual, frente a la cual puede imponerse el sistema de señalización 1', casi intacto, del paciente. A nuestro juicio, la explicación pavloviana, según la cual lo único intacto en este enfermo es el sistema de señalización 1', es insuficiente para la comprensión de la especificidad del caso.

Hay una literatura enorme sobre las actividades artísticas de los locos. Pero sus resultados sólo pueden utilizarse con el mayor cuidado. Pues, en primer lugar, a causa de cierto dogmático prejuicio favorable a determinadas tendencias artísticas contemporáneas (por ejemplo, el superrealismo), se ha producido una desmedida sobrestimación de las producciones de esquizofrénicos; tal le ocurre a Prinzhorn. En segundo lugar, las actitudes ideológicas de algunos investigadores apuntan en la misma dirección; así, por ejemplo, Kretschmer considera que la locura es favorable para la producción artística, y Jaspers piensa que la locura elimina ciertas inhibiciones. En tercer lugar, las historias clínicas son, como se comprende, especialmente problemáticas cuando se trata de artistas importantes, que son precisamente los que permitirían observaciones más instructivas: a veces no se conocen más que

1. *Ibid.*, págs. 447 s.

los años de locura aguda, y muchas veces se ignora si determinadas obras de arte han surgido o no en las pausas, con consciencia sin perturbar, etc. (esta deficiencia de información es sobre todo sensible en el caso Van Gogh). La orientación es mucho más sencilla en el caso de enfermos tratados en sanatorios, en régimen de internado, porque entonces se tiene una historia clínica exacta. El hecho de que el valor estético de esas producciones sea en el mejor de los casos muy discutible no constituye un obstáculo decisivo para nuestras consideraciones. Pues lo único que estudiamos es si el sistema de señalización 1', que suponemos, queda sin perturbar en ciertos casos patológicos, o se perturba menos que el sistema de señalización 2. Del mismo modo que no imaginamos una acción sin inhibiciones del segundo en Kant o en Hegel, tampoco estamos obligados a aducir como objetos comparativos para el primero Rembrandt, Miguel Ángel o Van Gogh; el que un cuadro o un dibujo —vistos psicológicamente— tengan carácter estético, el que su producción no pueda explicarse sólo con el funcionamiento de los sistemas de señalización 1 y 2, no tiene por qué obligarnos a plantear ya la cuestión del valor estético.

Pese a todas esas fuentes de error, hay a nuestro juicio claros indicios de que algunos locos, ante todo los esquizofrénicos, aunque están profundamente perturbados en su capacidad de pensamiento y en la expresión lingüística de éste, o sea, en el sistema de señalización 2, son sin embargo, capaces de expresarse plásticamente, o sea, su sistema de señalización 1' no sufre la misma disolución y deformación que presenta el otro sistema reflejo superior. Lo único que nos importa aquí es la plausibilidad de esta posibilidad. Pues de ella resulta un argumento más en favor de la sustantividad de esos reflejos. Acentuamos en esto la palabra posibilidad, pues el lego en cuestiones de patología no puede permitirse ningún juicio concreto y determinado en este campo; a pesar de lo cual, con sólo que en algunos casos esa sustantividad, esa independencia relativa respecto del funcionamiento del sistema de señalización 2 aparezca claramente, nuestra hipótesis habrá conseguido una confirmación esencial. Por eso tiene poca importancia el que los casos observados de locos con producción artística sean poquísimos; Prinzhorn los estima en un dos por ciento aproximadamente.[1] Permítasenos por último la siguiente observación metodo-

1. H. PRINZHORN, *Bildnereien der Geisteskranken* [Actividades plásticas de los enfermos mentales], Berlin 1923, págs. 15 y 340.

lógica: hasta ahora nos hemos ocupado de los modos de manifestación del sistema de señalización 1' en la vida, y hasta la sección siguiente no queremos atender a su papel en el arte. Tal vez pueda el lector preguntarse por qué no reservamos para entonces la consideración de ese hecho de las perturbaciones de la vida mental. Creemos que nuestra exposición da sin más la respuesta. Hemos subrayado la labilidad, a veces extraordinaria, de estos reflejos en la vida, su frecuente transición a o mutación en señales del sistema 1 o del sistema 2. Haría falta, por tanto, una elaboración de especialista de un material extensísimo para poder conseguir resultados algo inequívocos en este terreno que ni siquiera está tajantemente delimitado. En cambio, la mera actividad plástica sin calificación estética es un terreno claramente delimitable en el cual incluso el lego, apoyándose en investigaciones de los especialistas, puede aclarar algunos aspectos.

En muchos casos los locos apelan al lápiz o al pincel para expresar lo que sienten; prefieren ese medio a la palabra o la escritura. Hay también, desde luego, enfermos que escriben y dibujan. Y en esos casos es frecuente una discrepancia visible entre su capacidad de expresión en ambos medios. La expresión en los dibujos es en última instancia comprensible, mientras que sus escritos resultan frecuentemente inconexos e incomprensibles.[1] El deseo de expresión plástica aparece a veces espontáneamente, pero al cabo de mucho tiempo. Jakab da cuenta de un enfermo que empezó repentinamente a dibujar a los doce años de estar internado; [2] y ese deseo se apaga a veces también espontáneamente, tal como había nacido. En muchos casos la consciencia de la propia actividad es muy escasa. Los enfermos no notan que sus dibujos son estereotipados; un enfermo no notaba siquiera que sus figuras eran desnudos; cuando se le preguntó al respecto contestó que la señora llevaba una cruz o un collar.[3] Los temas de los dibujos no suelen estar en relación con las ideas fijas del enfermo, o, en todo caso, no con la época y el lugar de su origen.[4] Respecto del aspecto formal de esa figuración, I. Jakab observa que los dibujos suelen ser bidimensionales, sin perspectiva, sin tercera dimensión; y ello

1. IRÉNE JAKAB, *Dessins et Peintures des Aliénés*, Budapest 1956, págs. 120 s.
2. *Ibid.*, pág. 48.
3. *Ibid.*, pág. 15.
4. *Ibid.*, págs. 112 y 115.

no sólo en los enfermos que antes no hubieran dibujado ni pintado nunca, por lo que no dominan la técnica, sino incluso en artistas profesionales: en éstos puede observarse la desaparición de la perspectiva.[1] Volveremos a tocar este punto.

Es de especial interés el caso de Franz Pohl, estudiado por Prinzhorn. Pohl dominaba desde antiguo la técnica del dibujo, pues había cursado los estudios de las escuelas de arte de München y Karlsruhe. Su capacidad lingüística se perturba progresivamente, sus frases son cada vez más incomprensibles. «Ya hace mucho tiempo —dice Prinzhorn—, que no es, desde luego, posible una conversación con él.» [2] En cambio, su actividad plástica se despliega sin interrupción, pasando de una línea de dibujos ordinariamente «realistas» de sus primeros tiempos a una fórmula curiosamente fantasiosa. Sin considerar aquí las afirmaciones cargadas de prejuicios de Prinzhorn, hay que dar razón —psicológicamente— a sus observaciones, en el sentido de que los dibujos del primer período del enfermo dan la impresión de la capacidad de un artesano para proseguir su trabajo incluso en el estado de perturbación mental; y ello, precisamente, porque el primer sistema de señalización ha quedado intacto pese a la locura. La psicología de su trabajo posterior es muy distinta. Si se examinan sin prejuicios —lo que quiere decir, sin atender a los juicios de valor de Prinzhorn— los dibujos 160 (animal fabuloso) y 161 (virgen con gallos), hay que reconocer en ellos un sentimiento del talante o tono de conjunto que merece el calificativo de artístico, así como una consecuente búsqueda de su expresión compositiva. (Como siempre en estas páginas, lo que importa es captar esta cualidad psicológica de la intención, independientemente de la estimación estética que merezcan su naturaleza, el grado de realización, etc.) Y si se examinan sus trabajos últimos, los que más admira Prinzhorn, se aprecia sin duda en ellos que la intuición de conjunto es cada vez más confusa, que la composición se hace, consiguientemente, cada vez más vaga, pero que a pesar de ello se mantiene también en estas imágenes —que son bidimensionales, decorativas— una armonía cromática. Pohl, según el juicio de Prinzhorn, desarrolla así «ulteriormente su vulgar técnica cuando ya tiene totalmente perturbado el lenguaje».[3]

1. *Ibid.*, pág. 48.
2. PRINZHORN, *op. cit.*, págs. 271 ss.
3. *Ibid.*, pág. 340.

Análogo es el caso de Joseph Sell.[1] También en él el desarrollo empieza con figuras sentidas con cierto relativo realismo. En parte están condicionadas en su contenido por representaciones sádicas (como «Motivo sádico», reproducción 149), y en parte expresan determinados estados de ánimo mediante la representación del mundo externo. («Visión urbana», reproducción 153.) Estas últimas muestran una cierta composición de movimientos y colores, en el sentido que antes hemos caracterizado. La evolución se produce aquí también en el sentido de una composición cromática resueltamente bidimensional, decorativa, la cual apunta en muchos casos a la expresión unívoca de un determinado estado de ánimo. Es notable el carácter alegórico, cada vez más intenso, de la relación del tema con la ejecución práctica («Representación motivada de Dios», reproducción 154). El propio Sell explica el contenido que pensaba con la imagen: «Este es Dios, que parece un mono con gorro de púrpura; a la derecha está su ojo de cristal, con el que mira el espacio cósmico; debajo está su ojo del culo, con el que mira la Tierra».[2] Mientras que el «contenido», especialmente en su formulación verbal, contiene meramente representaciones insensatas, la imagen muestra en cambio una composición cromática bidimensional cuyo carácter artístico —en nuestro sentido psicológico, no de valoración estética— es indiscutible. La conexión entre contenido y representación es puramente alegórica, es decir, sólo perceptible por la interpretación, no por la mera contemplación del cuadro. La actividad ulterior de Sell acentúa cada vez más esa tendencia.

Para entender adecuadamente los fenómenos psicológicos indicados tenemos que prescindir tanto del entusiasmo de Prinzhorn por el arte más reciente (superrealismo, etc.), del que se sigue la sobrestimación acrítica de la plástica de los locos, como de nuestra propia recusación del arte llamado de vanguardia. Repitamos: aquí no nos interesa el valor estético de esas figuraciones, sino sólo saber en qué medida presentan, psicológicamente hablando, un cierto carácter estético; porque eso puede permitirnos contestar con más claridad a la pregunta de si con una lesión seria o una plena perturbación del sistema de señalización 2 el sistema de señalización 1' puede aún trabajar imperturbado, relativamente al

1. *Ibid.*, págs. 256 ss.
2. *Ibid.*, pág. 270.

menos. Para poder iluminar concretamente esta cuestión son necesarias unas observaciones sobre el creciente predominio de lo bidimensional y decorativo sobre las tendencias realistas —entendido esto también en un sentido psicológico libre de valores estéticos, o sea, entendiendo por realistas simplemente las tendencias que apuntan a la reproducción fiel de la realidad objetiva por medio de los procedimientos desarrollados en el curso de la evolución histórica del arte, como la perspectiva, etc. Y para eliminar toda posibilidad de que el punto de vista estético del autor intervenga en la descripción y la interpretación psicológica del fenómeno, discutiremos el problema exclusivamente sobre la base de la concepción del conocido historiador del arte B. Berenson, sin adoptar un punto de vista crítico respecto de ella. Berenson distingue dos principios decisivos en el arte, el de la ilustración y el de la decoración. Escribe: «Ilustración es en una obra de arte todo lo que no estimamos por su propia cualidad artística contenida en la obra misma, trátese del color, la forma o la composición, sino que nos afecta por la significación que posee la cosa fuera de la obra de arte, ya en el mundo externo, ya en el mundo interno del espíritu».[1] Como contraste complementario define así lo decorativo: «Entiendo por decoración todos los elementos de la obra de arte que se dirigen inmediatamente a los sentidos, como el color y el tono; o aquellos mediante los cuales la obra despierta determinadas representaciones, como, por ejemplo, los elementos de la forma o del movimiento».[2] No pensamos criticar en este contexto la concepción de Berenson, que nos vale exclusivamente como descripción de hechos estéticos por un verdadero conocedor de la materia y que, aunque sus fundamentos teóricos y sus consecuencias fueran inconsistentes, es capaz de manifestar un determinado aspecto de la práctica artística. Este aspecto nos parece consistir en que lo que Berenson llamaba decorativo abarca los elementos de la práctica artística en los cuales domina, exclusivamente o predominantemente, la pura eficacia del sistema de señalización 1', mientras que lo que llama ilustrativo apunta al aspecto de dicha práctica en el que intervienen contenidos y formas de la realidad para cuya elaboración sirve, parcialmente al menos, el sistema de se-

1. BERENSON, *Mittelitalienische Malerei* [Pintura de la Italia central], München 1925, págs. 21 s.
2. *Ibid.*, pág. 13.

ñalización 2 o, en todo caso, caen dentro de la competencia de éste. Todo arte auténtico crea aquí —como admite el propio Berenson— una síntesis orgánica; esto es (como hemos expuesto ya varias veces y aún lo haremos de modo especial en la sección siguiente desde el punto de vista de nuestro presente problema): los contenidos y las formas conseguidos por el sistema de señalización 2 tienen que ser de nuevo reelaborados por el sistema de señalización 1' de acuerdo con las exigencias de la evocación. No es decisiva para nuestro presente problema la cuestión de dónde sitúa Berenson asuntos como la perspectiva, etc. La historia del arte muestra que la ciencia (el sistema de señalización 2) ha tenido un papel decisivo en su desarrollo, y puede verse claramente con la obra de grandes artistas que al mismo tiempo han sido científicos considerables (Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, etc.) que ha costado muchos esfuerzos reelaborar y asimilar métodos y resultados científicos como elementos orgánicos de un arte auténtico.

Si se consideran desde ese punto de vista las figuraciones de los locos no parece demasiado difícil concebir los procesos en curso, al menos en su esquema abstracto. En los casos típicos resulta que falta en las figuraciones de los locos todo lo conseguido mediante la reelaboración estética de contenidos y formas inicialmente logrados mediante el funcionamiento del sistema de señalización 2; o, si esos elementos se conservaban aún al principio de la locura, suelen desaparecer paulatinamente. En cambio, queda más o menos intacto lo que es terreno propio y originario del sistema de señalización 1', lo que le es, por así decirlo, inmanente, aunque desaparezca total o casi plenamente a consecuencia de la locura la capacidad de pensar y de dar expresión lingüística al pensamiento.[1] La concepción de Pavlov, según la cual lo que queda ileso cuando se lesiona el segundo sistema de señalización es el primero, no basta para aclarar estos fenómenos, ya por el hecho

1. Este proceso es sumamente inequívoco en el caso de un desconocido pintor esquizofrénico cuyas obras se encuentran en la colección W. Maclay de Londres. Se conservan cuatro cuadros de gatos de este pintor. El primero es aún bastante realista. En el curso del proceso patológico tiene lugar una transición hacia lo bidimensional-decorativo, hasta que desaparece todo indicio del tema gato en una ornamentística decorativa integral. Pero también el último cuadro de la serie es «estético» en el sentido psicológico aquí usado. R. VOLMAT, *L'art psychopathologique*, Paris 1955, pág. 59, pág. 166. Ilustraciones 105-109.

de que las figuraciones de los locos no pueden concebirse en modo alguno como simples reflejos condicionados. La fantasía de los esquizofrénicos combina libremente los reflejos y compone con ellos conexiones que tienen en su totalidad un sentido determinado, el cual rebasa resueltamente el primer sistema de señalización (efecto decorativo, talantes, composición cromática). Con eso queda claro que pueden seguir activas en esos casos potencias anímicas irreducibles a reflejos condicionados. Es claro —y nuestras reflexiones apuntan ya en ese sentido— que las relaciones entre los sistemas de señalización 1 y 1' se relajan en esos casos patológicos; se hacen más pobres, unilaterales, retorcidas, confusas, etc. El sistema de señalización 1' muestra ser —precisamente por esa posibilidad que tiene de alejarse de su base— un sistema de señales de señales. Pero su vinculación con los reflejos condicionados e incondicionados no sólo es mucho más estrecha e íntima que la del sistema de señalización 2 (uno de los motivos que ha producido el error de Pavlov en esta cuestión), sino, además, diversa, cualitativa y estructuralmente, de la relación entre los sistemas de señalización 2 y 1. La naturaleza concreta de esas vinculaciones es uno de los problemas que nuestras consideraciones presentan a la psicología fisiológica; es claro que, por razones ya dichas, no podemos proponer aquí ninguna solución a esos problemas.

Creemos, por último, que un punto de vista como el que proponemos es capaz de aclarar metodológicamente la cuestión, hoy muy enredada, de la equivalencia de principio del «arte» de los locos con el arte primitivo, con los dibujos infantiles, con las más modernas tendencias artísticas. Observemos ante todo que esa tendencia unificadora arranca precisamente de algunas tendencias artísticas modernas. Mas es sabido —y característico de todas las nuevas tendencias— que cuando éstas creen o pretenden apoyarse en algo histórico emparentado con ellas, lo primario, el verdadero tertium comparationis es su propia necesidad expresiva, y no el fenómeno del pasado que se aduce como confirmación. Para dar tal apoyo a los prerrafaelistas ingleses se construyó un Botticelli ad hoc, un Quattrocento ad hoc, del mismo modo que para el «niponismo» de algunos impresionistas se construyó ad hoc un determinado Japón. Todo el mundo comprende hoy que sería absurdo concebir el Quattrocento partiendo de las tendencias teoréticas y artísticas formuladas por Rossetti o Burne Jones. Pero es natural que haya mucha menor claridad cuando se trata del arte del pre-

sente. En este caso se reconoce mucho menos la ley general de estas constelaciones, el «je prends mon bien où je le trouve».[1] El «mon bien» aquí buscado puede deducirse ante todo de las tendencias generales antirracionalistas del período imperialista; pero, en todo caso, tuvo expresión tan inequívoca —en los manifiestos de Breton, por ejemplo— que puede darse aquí por conocido. No es cosa de este lugar estudiar dónde se manifiesta la problemática interna de este arte. Observemos sólo lo siguiente: entre el «Aún no» de la conquista del mundo por el trabajo y por la razón nacida de éste —el «Aún no» propio de los pueblos primitivos y de los niños (aunque estos dos fenómenos son muy diversos entre sí, pues el primero es histórico-social, y el segundo fisio-psicológico)— y el «Ya no» de los locos, efecto de la enfermedad, hay una diferencia cualitativa, y hasta una contraposición que puede descubrir fácilmente todo análisis sin prejuicios y atento a los hechos. El superrealismo, por ejemplo, elimina conscientemente, «metodológicamente» (por así decirlo), lo racional, pero es claro que lo racional sigue siempre presente en el esbozo, la ejecución, el control, etc., y no es difícil de descubrir; no es cosa de este lugar el juicio al que llevaría una tal investigación a propósito de la «autenticidad» del superrealismo. Lo único que interesa en este contexto es descubrir las fuentes de ciertos prejuicios muy extendidos y que, como hemos visto, producen gran confusión incluso en la descripción especializada de fenómenos patológicos.

Para terminar estas consideraciones tenemos que aludir del modo más breve posible a algunos casos patológicos de la vida y el arte de importantes figuras, sobre las cuales hay también una literatura especializada y basada en hechos; pensamos en Strindberg, Van Gogh y Hölderlin. El destino de Strindberg no puede suministrarnos mucho material para el presente problema. Jaspers ha comprobado que en el período de locura aguda fue poéticamente improductivo.[2] Hay que notar, de todos modos, que sus escritos de esas épocas, como «Infierno», etc., dan una clara estampa de su historia patológica y que, por tanto, su capacidad de expresión

1. He expuesto los aspectos de principio de este problema, basándome en un caso concreto, en el artículo «Tolstoi und die westliche Literatur» [Tolstoi y la literatura occidental], en *Der russische Realismus*, etc., *cit.*, págs. 235 ss., *Werke*, vol. 5.

2. K. Jaspers, *Strindberg und Van Gogh* [Strindberg y Van Gogh], Bern 1922, pág. 72.

se conservó a pesar de la aguda locura, y no sólo formalmente, como en el caso, antes aducido, de Joseph Sell, sino también desde el punto de vista del contenido y los temas. La alteración estilística visible en su producción dramática tardía —cambio mucho más radical de lo que supone Jaspers— no es tema que deba ocuparnos aquí, porque, aunque sin duda está en relación con su locura— en cuanto al contenido, por sus motivos, por la psicología de los personajes; en cuanto a la forma, por su juego escénico—, sin embargo, considerada en su totalidad, puede explicarse totalmente desde el punto de vista artístico por las tendencias sociales y estéticas de la época.

Análoga es la situación en el caso Van Gogh. En éste nos parece incluso muy importante el que el propio artista describa su locura muy consciente y críticamente, casi como un observador no afectado. Jaspers aduce pasos muy interesantes de su epistolario como documentación de esa psicología, por ejemplo, el asombro del artista porque, pese a no ser él creyente, pese a su actitud moderna, le vienen «ideas ridículas, religiosas».[1] Los dos sistemas reflejos superiores se mantienen pues intactos en Van Gogh, salvo cuando se presentan los ataques agudos. Es muy característico que en los cuadros pintados durante su estancia en el manicomio se esfuerce por pintar los sentimientos de angustia y temor de los locos. Escribe en una carta a E. Bernard: «He aquí la descripción de una imagen que tengo ante mí en este momento. (Una vista del parque de la institución en la que estoy): a la derecha una terraza gris, un lienzo de muro, un rosal ya sin flores, a la izquierda la tierra del parque (rojo inglés), un terreno quemado por el sol y sembrado de agujas de pino. En los bordes del parque hay una hilera de pinos de troncos y ramas rojos y cuyo verde es aún más doloroso por un matiz negro. Estos árboles destacan del cielo vespertino, cuyo fondo amarillo está atravesado por franjas violetas; más arriba el amarillo se convierte en rosa, y luego en verde. Un muro bajo —también rojo— cierra la vista; sólo le rebasa en un lugar una pequeña colina violeta y amarillo-ocre. El primer árbol tiene un tronco gigantesco, herido y hendido por el rayo; una rama lateral se levanta aún alta en el aire y deja caer una lluvia de agujas verde oscuro. Este gigante sombrío —héroe vencido—, al que puede contemplarse como a un ser vivo, contrasta con la pálida

1. *Ibid.*, pág. 102.

sonrisa de una rosa tardía que aún queda en la mata, la cual se está ajando enfrente de él; debajo de los pinos hay bancos sueltos de piedra y matas oscuras. El cielo se refleja, amarillo —después de un chaparrón—, en un charco. En un rayo de sol —el último reflejo— aumenta el ocre oscuro hasta hacerse naranja floreciente; aún se deslizan negras figuras entre los troncos. Puedes imaginarte que esa combinación de rojo inglés, verde ensombrecido por el gris, rayas negras que subrayan los contornos, suscita un poco ese sentimiento de angustia del que sufren frecuentemente muchos de mis compañeros de desgracia. Y el motivo del gran árbol hendido por el rayo y la enfermiza sonrisa de esa última flor de otoño en verde y rosa aumentan la impresión».[1] Hemos aducido ese largo paso de Van Gogh no sólo porque en él el pintor —a diferencia de los locos antes considerados— parte conscientemente de su situación externa e interna y las objetiva en tema en sus obras, sino también porque una carta así muestra plásticamente lo poco que basta para la comprensión de una representación artística el que permanezcan intactas las percepciones sueltas (concepción de Pavlov). Por el contrario: el cuadro llega a ser cuadro, objeto de la estética, si cada uno de esos reflejos del mundo externo cobra una función determinada dentro de una totalidad concreta cuya esencia no se deduce meramente de esas particularidades, igual que una obra científica no se desprende de las singulares piezas de realidad reflejas en las palabras de que la obra consta inmediatamente. (O sea, repitamos: el sistema de señalización 1' es un sistema de señales de señales.)

El caso Hölderlin es más interesante y fecundo para nuestro problema. La cuestión es mucho más complicada que en el caso Van Gogh o que en los casos descritos por Prinzhorn y otros, porque el medio artístico es aquí el lenguaje mismo. La perturbación del segundo sistema de señalización tiene entonces que manifestarse mucho más inmediata y llamativamente que en las representaciones plásticas. No es casual que toda la extensa literatura sobre el arte de los locos se limite al arte plástico; es verdad que los locos escriben frecuentemente poesías, pero la destrucción del sistema de señalización 2 suele acarrear la producción de absurdos tan manifiestos que ni siquiera la mayor simpatía por el super-

1. VAN GOGH, *Briefe* [Cartas], ed. alemana, sin año, págs. 115-117. Cfr. la descripción análoga de la imagen de un café, citada por Jaspers, pág. 108.

realismo consigue ver aquí grandes consecuciones artísticas. (Sobre la relación del lenguaje con el sistema de señalización 1' hablaremos detalladamente en la última sección de este capítulo.)

Hölderlin es tan interesante para nosotros porque en sus poesías de la época de la locura son peculiar e instructivamente visibles esas interacciones tan complicadas de los dos sistemas reflejos superiores. No queremos ocuparnos mucho de sus poesías de los años iniciales de la enfermedad (1800-1801; la enfermedad es manifiesta desde 1802),[1] porque en esa época han surgido sin lugar a dudas poemas grandiosos; atenderemos más al período posterior, el de total decadencia mental. Es cierto que el autor de la historia más detallada de la enfermedad de Hölderlin, W. Lange, juzga que esas poesías «no son sólo "malas" en comparación con la poesía del Hölderlin sano, sino que, consideradas en sí mismas, se identifican en seguida como productos de una enfermedad mental».[2] Pero el fundamento de ese juicio es en el texto de Lange muy débil; apenas da indicaciones patológicas claras y —por modo filisteo— habla más como esteticista que como médico. Sus juicios estéticos, escasamente fundados («el enfermo ha perdido la capacidad de llevar rigurosamente una idea hasta el final»), podrían aplicarse también perfectamente a poesías rapsódicas de poetas perfectamente sanos. Sólo un análisis practicado a un nivel muy diferente podría aclarar si esos poemas de Hölderlin permiten hablar ya de elementos patológicos y —caso afirmativo— en qué medida. Mientras ese análisis no exista, hay que atenerse al hecho de que el contenido y la forma de esos poemas pueden explicarse en base a los acontecimientos de la época y las reacciones de Hölderlin a los mismos. (Mutatis mutandis, lo mismo que en el teatro tardío de Strindberg.)

Tampoco sus traducciones de ese mismo período arrojan una estampa unitaria. En opinión de Dilthey, la situación parece muy clara: «Tradujo el Edipo Tirano y la Antígona de Sófocles, y la traducción apareció en 1804. El sentimiento del ritmo no ha disminuido, el lenguaje suena, y el poeta le arranca conmovedores sones de dolor, pero ha perdido el dominio del griego, confunde palabras conocidas con otras de sonido análogo, pierde la paciencia y se

1. JASPERS, *op. cit.*, pág. 84.
2. W. LANGE, *Hölderlin, Eine Pathographie* [Hölderlin. Una pathografia], Stuttgart 1909, pág. 104.

pone entonces a traducir arbitrariamente».[1] La exposición de Hellingrath, que estudió muy cuidadosamente todas las traducciones de Hölderlin, complica bastante el problema. Hellingrath comprueba en efecto discrepancias en el trato de la lengua griega por Hölderlin desde el principio, o sea, también cuando estaba sano: «Así tenía que resultar una extraña mezcla de domesticidad con la lengua griega y viva percepción de su hermosura y su carácter, junto con una ignorancia de sus reglas más sencillas y una falta completa de exactitud gramatical».[2] Sólo investigaciones de detalle podrían precisar si la descripción de Dilthey vale de todos modos como afirmación de una intensificación de esas tendencias, o sea, limitada en su alcance.

Por eso es aconsejable dirigir la atención al período posterior al segundo empeoramiento. La exacta y simpatética descripción de Weiblinger suministra una estampa bastante clara de la situación vital de Hölderlin: cuando está sólo, Hölderlin habla sin parar, lee en voz alta, pero sin entender nada de lo que lee.[3] Dice Weiblinger sobre sus papeles: «Todavía consigue escribir una frase que exprese el tema que quiere desarrollar. Esta frase es clara y correcta, aunque no suele pasar de ser un recuerdo. Pero cuando ha de ponerse a desarrollar, elaborar, ejecutar, cuando llega, pues, el momento de mostrar hasta qué punto es capaz de volver a pensar aquel recuerdo que aún le queda y de producir de nuevo, por así decirlo, el pensamiento otra vez capturado, fracasa inmediatamente; en vez de un hilo que le enlace todo, se le enredan muchos y se pierden en una desordenada madeja como en una tela de araña». Weiblinger subraya especialmente que Hölderlin escribe aún versos, aunque sin sentido según él, pero —añade— «métricamente correctos». Aún más interesante es la observación de Weiblinger que sigue inmediatamente a las que hemos aducido acerca de su pensamiento: «también le queda cierto sentido de la decencia poética, de la expresión original».[4]

Esas observaciones de Weiblinger se confirman por algunos

1. W. DILTHEY, *Das Erlebnis und die Dichtung* [Vivencia y poesía, trad. castellana *Vida y Poesía*, México, D.C.E], Leipzig-Berlin 1939, pág. 456.

2. N. v. HELLINTRATH, *Pindarübersetzungen von Hölderlin* [Traducciones pindáricas de Hölderlin], Jena 1911, pág. 75.

3. W. WEIBLINGER, *Der kranke Hölderlin* [Hölderlin enfermo], Xenien-Bucher, núm. 20, págs. 37 y 43.

4. *Ibid.*, pág. 54. Esta tendencia se presenta también en otros casos. Cfr. Volmat, *op. cit.*, págs. 81 s.; ilustraciones 58 s., 151 s.

poemas de la época. Sólo nos interesa aquí el problema de la posibilidad de una expresión poética en una situación de decadencia o ruina mental; el que otros poemas carezcan totalmente de sentido carece de importancia desde este punto de vista. Tomemos, por ejemplo, el conocido y conmovedor cuarteto:

He gozado lo agradable de este mundo,
Las horas de juventud, cuánto hace, cuánto, pasaron,
Abril y mayo y julio están ya lejos,
Yo ya no soy, no me gusta vivir.

O el poema:

Cuando el claro placer del cielo
Cae, viene a los hombres una alegría,
Y se asombran de mucha cosa
Visible, oíble, agradable:

Qué amable suena entonces el canto santo,
Cómo ríe en sus cantos el corazón, mirando a la verdad
Que la alegría en un retrato,
Por el camino empiezan las ovejas.

Su marcha, por bosques casi nocturnos.
Mas los prados, que con alegre verde
Se cubren, son como aquella estepa
Que suele estar cerca.

Del bosque oscuro. Allí, en los prados, también
Se detienen estas ovejas. Las cimas que
Hay alrededor son alturas desnudas de
Encinas cubiertas y raros abetos.

Allí donde están las movidas ondas del torrente,
Que uno que pasa por encima
Las mira alegre, allí levanta el monte
Suave figura y alto el viñedo.

Cierto que las escaleras van desde las vides
Abajo, donde se encuentra florecido el árbol frutal
Y el perfume se queda entre las matas,
Donde brotan ocultas violetas;

Pero las aguas caen, y suavemente
Se oye allí un rumor el día entero;
Mas los lugares del contorno
Descansan y callan toda la tarde.

Esos poemas muestran que la capacidad de recepción auténticamente poética del mundo y, ante todo, la capacidad de trasponer lo visto y sentido en un lenguaje evocador, se conserva en Hölderlin —al menos intermitentemente— incluso en el último estadio de la locura. Esto es especialmente notable porque el lenguaje, como medio de expresión artística, tiene que reaccionar necesariamente con mucha mayor sensibilidad y rapidez a las perturbaciones del sistema de señalización 2 que el medio, puramente visual, del dibujo y la pintura. Esto da ciertos puntos de apoyo a nuestra tesis, esto es, a la afirmación de la posibilidad de una autonomía relativa del funcionamiento del sistema de señalización 1'. Lange cuenta, curiosamente, un hecho de la última parte de la vida de Hölderlin que apunta también en esa dirección: «El paciente era mucho más capaz de una acción rápida e instintiva que de un acto bien meditado. Una vez retiró rápidamente a un niño de una ventana en la que estaba imprudentemente apoyado, y así le salvó posiblemente de una caída». Desde luego que el caso no es nada inequívoco. Puede haberse tratado perfectamente de un sano reflejo muy firmemente fijado, aunque dada la vida de Hölderlin, y especialmente la que llevaba en el último período de su locura, la fijación de un reflejo así es poco verosímil. Es por lo menos igualmente probable que se trate de un adecuado funcionamiento de la fantasía motora y receptiva. Lange, por su parte, añade: «Pero cuando tenía tiempo para reflexionar, su pensamiento se enredaba y confundía; las decisiones se contradecían y no era fácil que llegara a una acción unitaria».[1]

1. LANGE, *op. cit.*, pág. 141.

IV *El sistema de señalización 1' en el comportamiento artístico*

Nuestras consideraciones sobre el sistema de señalización 1' no han tenido hasta ahora en cuenta lo propiamente estético. Cuando hablábamos de arte, se trataba sólo de la reproducción exacta de hechos de la vida, o bien de una actividad humana que estudiábamos en el contexto de deformaciones patológicas del hombre entero y sano, buscando su lugar específico y su dinámica en el sistema de las capacidades de esos hombres. Eso era imprescindible metodológicamente para poder observar las funciones del sistema de señalización 1' en la vida misma. Pero daba lugar a una actitud un tanto desviada que hay que enderezar ahora mediante adecuadas complementaciones. Pues los modos de manifestación del sistema 1' en la vida son extraordinariamente dispersos, y hasta parecen ser muy heterogéneos entre ellos. Dadas las múltiples relaciones, impuestas por la vida, entre los diversos sistemas reflejos, puede parecer que se trate sólo de un «afinamiento» o una «intensificación» del sistema de señalización 1', o que el sistema 1' no sea más que una preparación —imprescindible— del sistema de señalización 2. Esta última apariencia responde, como hemos visto, a algunos hechos de la vida, especialmente a propósito de procesos de trabajo, pero no basta para explicar la situación. Una importante diferencia estructural y funcional entre los dos sistemas superiores de señalización consiste precisamente en que —aún sin atender a la ciencia— no se puede utilizar en la vida el sistema 2 sin tener inmediatamente en cuenta su objetivación en el lenguaje. El arte —así lo creemos y esperamos probarlo en lo que sigue— es la objetivación correspondiente al sistema 1', pero, por su misma naturaleza, no puede conseguir, como objetivación de ese sistema de señalización, una universalidad semejante a la del lenguaje. El arte es el modo de manifestación más alto y más adecuado de esas señales, cuya importancia, con su crecimiento y su despliegue, no pueden exagerarse. Pero las señales mismas se forman en la vida, con relativa independencia del arte. Este crecimiento autónomo de las señales, el nacimiento de nuevas necesidades correspondientes, el afinamiento de las que ya existen, etc., cuentan entre los presupuestos del desarrollo del arte. Y el arte no puede superar, pese a ser su objetivación suprema, la heterogeneidad de esas se-

ñales tal como las encuentra en la vida. En otros contextos hemos llamado la atención acerca del carácter ineliminablemente pluralista de la esfera estética. Esta ultimidad de la estructura pluralista se impone aún más resueltamente en el curso de la consideración psicológica. Pues ese pluralismo precisamente impone que el acceso a cada forma de objetivación artística tenga que ser tarea particular de cada individuo; se puede tener, por ejemplo, una sensibilidad finísima para las artes plásticas y carecer completamente de musicalidad, o viceversa, exactamente igual que en la vida un hombre de mucho tacto puede carecer de una buena fantasía motora, etc. El pluralismo arraiga pues en la naturaleza de este sistema de señalización, muy a diferencia de lo que ocurre con la universalidad del lenguaje como expresión, como objetivación del sistema de señalización 2. Las dificultades que origina una tal estructura imponen la necesidad de estudiar ahora el sistema de señalización 1' al nivel de su objetivación suprema.

Hasta el momento hemos expuesto esta problemática según aspectos muy diferentes. Pero siempre filosóficamente, esto es, partiendo del arte mismo, de tal modo que la subjetividad no se contempló nunca en su inmediatez psico-fisiológica más que desde la objetivación suprema, y sólo desde ella se entendió. Ahora hay que exponer la misma conexión, pero a la inversa: tenemos que partir de la subjetividad y concebir las objetivaciones, las formaciones estéticas, como satisfacción y cumplimiento de necesidades y capacidades subjetivas. Más precisamente: tenemos que intentar describir el papel del sistema de señalización 1' en la producción y la receptividad de obras de arte. Hemos hablado ya de las interacciones que se dan en la génesis del arte. Hemos llegado incluso a mostrar que el origen del arte, aun prescindiendo de la evolución de la técnica, ha de tener determinados presupuestos en la vida. Esos presupuestos muestran la conexión de la vida con el arte y, al mismo tiempo, lo que los separa, con lo que se revela sin más el principio de su interrelación. Es claro que ni siquiera en los estadios más primitivos podría nacer arte alguno —ni la danza pantomímica, por ejemplo— si el tráfico entre los hombres no hubiera producido —intencionadamente o no— efectos evocadores y una comprensiva receptividad en favor de ellos. Esa inteligibilidad inmediata de los gestos, los movimientos, etc., constituye, como pudimos ver, un elemento imprescindible del tráfico entre los hombres. La inteligibilidad del movimiento, los gestos, la voz,

el tono de ésta, etc., en el comportamiento de los semejantes es tan imprescindible como el lenguaje; también hemos visto que esa inteligibilidad es de carácter especial: se produce y recibe, precisamente, por medio del sistema de señalización 1'. Cuando esa inteligibilidad no sólo se pone en acción en la vida, con objeto de alcanzar un determinado fin (por ejemplo, gestos amenazadores para suscitar en otros hombres el afecto miedo), sino también con objeto de «imitar» ciertos fenómenos de la vida, y de tal modo que no se repitan miméticamente momentos sueltos nada más, sino que se represente así todo un complejo procesual de la vida, ello no supone una eliminación o superación de la utilidad de la imitación. Hemos mostrado antes que esas totalidades, como reproducciones de hechos de la vida, pueden servir a finalidades mágicas muy concretas. Pero, precisamente desde el punto de vista, que aquí nos interesa, de la psicología de la producción y de sus efectos, se produce una diferencia cualitativa, un salto: en primer lugar, los diversos hechos miméticos-evocadores no desembocan en una práctica real, sino en otra evocación mimética. A la evocación de la amenaza o de la provocación de miedo no sigue el matar o la herida misma, los cuales sin duda producen afectos también en la vida, pero no tienen como finalidad el evocarlos. Cuando el hecho se imita, por ejemplo, en una danza pantomímica, el despertar de sentimientos, etc., se convierte en verdadero hilo vinculador de los diversos momentos; lo que en la vida era objetivo real y punto final de una acción se convierte ahora en mero eslabón de una cadena de evocaciones, y la finalidad puesta al todo —desde «fuera», por la magia— se encuentra fuera del proceso mismo. Pues la finalidad mágico-mimética exige, como se mostró en su lugar, una satisfacción doble: una satisfacción trascendente, para la cual la totalidad de la representación mimética no es más que un medio, a saber: la influencia de los espíritus o poderes en el sentido deseado; y una satisfacción inmediata e inmanente, a saber: el efecto evocador de la operación en los espectadores. Lo único que nos interesa aquí es lo último, pues en la medida en que la primera finalidad es subjetivamente eficaz, se mezclan los sentimientos, etc., suscitados por ella con las evocaciones inmediatamente producidas.

Ya de esa situación se sigue necesariamente la diferencia decisiva y permanente entre la vida y el arte: en la vida el hombre se encuentra siempre frente a la realidad misma; en el arte se en-

frenta con la reproducción mimética de la vida. El núcleo de esa diferencia desde el punto de vista del sujeto puede formularse así: dominio absoluto de la práctica en la vida, eliminación inmediata de la práctica ante las formaciones estéticas. Esto tiene como consecuencia para la producción y para la receptividad una intensificación cuantitativa y cualitativa del papel del sistema de señalización 1': de la participación servil en la práctica real pasa a ser la potencia determinante, rectora y principal en la existencia y en la vinculación de los momentos singulares de la mímesis. Con eso se invierten algunas proporciones que suele producir la vida, o bien esas proporciones sufren modificaciones esenciales. Pues despertar la convincente impresión instantánea de que se amenaza mortalmente a alguien y luego se le mata no es en absoluto idéntico con el acto real de amenazar y matar. En este último caso, todo —incluso el efecto de evocación— nace del poder de los hechos objetivos, y el matar real, cualquiera que sea su ejecución, tiene que obrar ya por la fuerza de la facticidad. Cuando el agente y los espectadores saben con precisión que sólo se trata de una refiguración de la realidad, y no de ésta misma, la convicción tiene que nacer del efecto evocador de los movimientos, los gestos, y no puede recurrir a ninguna facticidad. Eso no representa en modo alguno una rotura con la realidad, al modo como el moderno subjetivismo suele exagerar esa diferencia necesaria entre el original y la refiguración. Los espectadores de una danza primitiva eran seres humanos a cuya práctica cotidiana pertenecían los hechos representados y que, por tanto, eran «especialistas» capacitados para juzgar si un movimiento era correcto, esto es, si estaba representado tal como resulta útil en la práctica real, etc.; esos espectadores no podían conmoverse evocativamente por una refiguración si ésta no se atenía a la verdad vital general del hecho concreto. La tendencia, necesaria en su origen, a la convicción evocativa del espectador tiene pues como presupuesto imprescindible la corrección. La elección entre formas diversas sólo puede tener lugar dentro del ámbito de juego delimitado por ese presupuesto, y dirigida, al menos, por dos puntos de vista: elegir, de entre el gran número de gestos adecuados, los más capaces de plasmar con evidencia inmediata todo el tema, lo cual no se identifica necesariamente con el óptimo técnico-práctico. Y practicar la elección que mejor posibilite una transición temática correcta, pero, al mismo tiempo y sobre todo, tonalmente convincente, hacia la ulterior situación.

Esta orientación a la eficacia evocadora, esa creación de una sucesión de momentos sobre la base de su conexión tonal —la cual no excluye violentos cambios y contrastes, siempre que éstos se preparen y se desarrollen convenientemente— establece y exige una subordinación de todos los medios de reflejo y reproducción de la realidad al sistema de señalización 1'. Lo que antes, desde el punto de vista del análisis objetivo de las obras de arte, llamábamos el «medio homogéneo» cobra aquí su fundamento y su equivalencia psicológicos. Esto aclara desde un nuevo punto de vista que el origen y la eficacia del medio homogéneo, la subordinación de los reflejos condicionados y del sistema de señalización 2 al sistema 1', no significan ninguna simple subjetivización. Presuponen, por el contrario, siempre y de modo ineliminable, la refiguración veraz de la realidad objetiva. Esta se reelabora sin duda en la medida en que, con la ayuda del sistema de señalización 1', se produce una dirección consciente de su eficacia evocadora. Y tampoco esto significa ninguna rotura con la realidad, pues ésta produce constantemente efectos de esta clase; «sólo» que lo que en ella era mero efecto secundario —aunque a menudo muy importante— se convierte ahora en centro y en principio dinámico coordinador de cada una de esas totalidades. Hemos utilizado la palabra «sólo», y puesta entre comillas, para acentuar el doble carácter de esa reacción a la realidad: por una parte, las formaciones de que se trata nacen de la realidad, de las necesidades de los hombres que viven en ella y se enfrentan continuamente con ella; en los tiempos primitivos las fronteras eran aquí sin duda muy borrosas. Por otra parte, ese tipo de desarrollo significa desde el primer momento un salto cualitativo frente al comportamiento normal del hombre con la realidad. Esto se expresa psicológicamente en el hecho de que el sistema de señalización 1' —que en la vida no es más que una complementación de los otros reflejos y casi siempre una transición hacia otros— cobra aquí la supremacía, de un modo sin analogía posible en la vida cotidiana. Se entiende sin más que sería ponerse en contradicción con los hechos el proyectar sobre los tiempos primitivos la consciencia que tenemos hoy, tras una práctica milenaria, acerca de esa situación.

En el receptor tiene lugar una trasformación análoga, aunque esencialmente más débil, de acuerdo con la situación general. El punto de partida es el hecho de que la actitud ante la realidad que es natural para la vida cotidiana, una actitud esencialmente

promotora de decisiones, actitudes, intervenciones, etc., de naturaleza práctica, queda rebasada por el carácter de refiguración que tiene lo ofrecido. El comportamiento del espectador, del contemplador entregado a lo reflejado, no suele presentarse con toda pureza en la cotidianidad. (Y tampoco en este punto hay que proyectar sobre la época del nacimiento del arte un comportamiento que presupone un ocio convertido en elemento normal de la vida y que se ha constituido en nosotros bajo la influencia de un desarrollo artístico de varios milenios.) Como es natural, el trabajo, la lucha contra las fuerzas de la naturaleza, el tráfico amistoso u hostil con los semejantes, exigen constantemente modos de comportamiento contemplativos, observadores, entregados atenta y totalmente al objeto, etc. Hemos indicado también que el sistema de señalización 1' asume en esa relación con el mundo externo una importancia creciente. Pero es propio de la vida cotidiana el que ese comportamiento receptivo entregado al objeto no sea por lo general más que la preparación de la práctica. Precisamente en esa capacidad y esa disposición de recepción aparece el sistema de señalización 1' del modo más claro en su condición de sistema derivado, de sistema de señales de señales, en su parentesco estructural con el sistema 2 y su diferencia respecto de los simples reflejos condicionados e incondicionados. Estos suministran siempre una relación inmediata con la realidad misma. Como es natural, esa relación con la realidad está también presente en los sistemas reflejos superiores, pero de un modo mucho menos inmediato. Pues una palabra contiene ya, en su más simple manifestación, una abstracción de todos los ejemplares concretos que pertenecen al concepto. También hemos indicado que ya los reflejos más sencillos contienen un cierto grado de generalización, porque si no no podríamos reconocer inmediatamente las mesas, los perros, las rosas, etc., cuyos ejemplares individuales presentan intensas diferencias; y sin ese trabajo previo no se habría llegado nunca a la formación de conceptos y palabras. Pero la formación de conceptos y palabras representa un salto cualitativo, porque lo mera e inmediatamente semejante se objetiva, se generaliza ulteriormente y se pone así en situación de convertirse en eslabón de una cadena de abstracciones progresivas que serían inaccesibles desde los simples reflejos. Así se produce la posibilidad de una separación de las señales 2 respecto de las señales 1, del pensamiento respecto de la realidad, posibilidad subrayada por Pavlov a propósito de

las enfermedades mentales, pero que es en sí mucho más general. Normalmente, el camino de esas abstracciones lleva de nuevo hacia la realidad, y de tal modo que ésta se capta entonces más veraz, objetiva, exacta, amplia, profunda, elástica y universalmente de lo que habría podido serlo sin ese rodeo.

En el sistema de señalización 1' la separación respecto de la realidad y la vuelta a ella aparecen mucho menos perceptiblemente. A primera vista, incluso, el reflejo 1' no parece separarse en absoluto del reflejo 1: la palabra mesa se contrapone en seguida y visiblemente a la mesa real; las dos entidades están manifiestamente compuestas, en lo subjetivo y en lo objetivo, de material diverso, y se encuentran simplemente referidas la una a la otra; en cambio, una mesa pintada parece separarse bastante menos de la mesa real, y en la danza o el teatro no parece practicable ya ninguna distinción sensible entre el objeto real y el objeto mimético.

El problema psicológico subyacente no debe simplificarse por el hecho de que un hombre ejercitado en la práctica artística actual es capaz de establecer la distinción inmediatamente. La intuición primitiva es muy diferente; es sin duda lícito —en sentido estético— reírse de la célebre anécdota de Zeuxis y Parrasio, pero la historieta revela una intuición, ingenua y primitiva, del hecho considerado, e indica al mismo tiempo un momento importante del reflejo estético que contiene, incluso en sentido estético, una verdad parcial y nada despreciable sobre el origen y la eficacia del arte. Se trata de la verdad del detalle. Engels, que, mediante la determinación de lo típico, distingue muy tajantemente entre arte realista y realidad inmediata, acentúa justamente en el mismo contexto «la fidelidad del detalle» como un elemento imprescindible del realismo.[1] Esa profunda concordancia del detalle con la realidad en las obras de arte importantes, lo que llevó, por ejemplo, a Turgueniev a enunciar su agudo aforismo de que el genio de un artista se manifiesta en el detalle, ha desorientado en cambio a otros, como a Pavlov, que confunde un poco, al modo de la anécdota griega, la correcta refiguración del detalle artístico con su realidad. Pero incluso sin caer en ese error, nuestra práctica cotidiana va muy a menudo en la misma dirección: para aclararnos con precisión un hecho de la vida apelamos muchas veces a deta-

1. MARX-ENGELS, *Über Kunst und Literatur* [De arte y literatura], Berlin 1948, pág. 105.

lles de grandes obras de arte y los tratamos como si fueran elementos de nuestra propia experiencia vital, porque nos ofrecen momentos importantes de la vida de un modo más plástico y claro que la mayoría de los acontecimientos vividos.

En eso se manifiesta ya la generalización llevada a cabo estéticamente por el sistema de señalización 1': la imagen que nos suministra se refiere a un número de hechos vitales incomparablemente mayor que los aludidos por la mayoría de los hechos de la vida misma. No se trata sólo de que por medio de la generalización ciertos fenómenos de la vida se nos aparecen inmediatamente como conocidos y se insertan en el acervo de nuestras anteriores experiencias; eso lo consiguen también los reflejos condicionados. Se trata de mucho más; apelando a la *Fenomenología* hegeliana hemos destacado la diferencia cualitativa entre lo conocido y lo reconocido. Análoga es la situación cuando se trata de distinguir entre los reflejos condicionados y el sistema de señalización 1': éste amplía nuestra experiencia por medio de una generalización de las alusiones sensibles inmediatas a la tipicidad de los fenómenos de la vida, mientras que aquéllos no pueden comunicar más que hechos singulares con la estricta abstracción necesaria para el ser-conocido. No estamos hablando aún de impresiones expecíficamente artísticas, sino sólo de las diferencias entre los sistemas de señalización 1 y 1' en la vida. Pero es claro que ya la más primitiva conformación artística refuerza esa tendencia generalizadora de las señales 1'. El cambio de actitud, antes descrito, desde la práctica inmediata hasta su refiguración evocadora contiene objetivamente —a cualquier altura de consciencia acerca del propio hacer— la tendencia a una tal generalización. Es claro que la diferenciación respecto de los reflejos condicionados no cobra una forma tan inequívoca como la generalización en el pensamiento por medio del lenguaje; pero eso no altera nada esencial del hecho básico. Mas esta generalización, una vez producida, se sume indisolublemente en las impresiones sensibles, se mezcla con ellas, les presta un campo mayor, les comunica cierto enriquecimiento y una profundización, etc. La trasformación que experimenta el hombre mediante la construcción y el despliegue del sistema de señalización 1' se manifiesta externamente del modo tal vez más llamativo en esa evolución de la sensibilidad humana. Para terminar su análisis de la interacción entre el arte y el sentido artístico (o sensibilidad artística), Marx habla acertadamente de la avasalladora importan-

cia del arte en esa relación: «La formación de los sentidos artísticos es un trabajo de toda la historia universal sida».[1] Como es natural, el motor no es en modo alguno el arte solo. Junto al papel creciente del sistema de señalización 1' —sin duda esencialmente influido por el arte—, también el pensamiento y la ciencia influyen en la vida en el sentido de una intensificación de nuestra capacidad de percepción sensible. Todo ello muestra que el sistema de señalización 1' es un peculiar sistema de señales de señales.

Pero tenemos que ir más allá del efecto del detalle en el arte, pues, con independencia de que se tenga o no consciencia de ello, hay en la impresión evocadora del detalle algo que lo rebasa. Al analizar la producción artística indicamos ya que incluso la obra de arte más primitiva representa un sistema dinámico de efectos evocadores, en el cual cada detalle, inseparablemente del efecto que ejerza por sí mismo como reflejo de hechos de la vida, tiene al mismo tiempo la función de preparar nuevas impresiones análogas; incluso su vigencia aparentemente aislada es siempre consecuencia de evocaciones preparatorias. Así se produce ya en las formaciones estéticas más primitivas una totalidad concreta cuyas partes están rigurosamente referidas unas a otras, como momentos que dirigen u orientan una evocación unitaria. Gracias a esta posición de una totalidad concreta, mediada por el sistema de señalización 1', el reflejo de la realidad vuelve a ésta «igual» que el concepto, el juicio y el razonamiento tienen que desembocar siempre en ella. La analogía es bastante amplia, pero es aconsejable poner entre comillas la palabra «igual». Tomemos el ejemplo, varias veces aducido, de una danza guerrera primitiva. El reflejo, propiamente dicho, terreno y humano, el modo de manifestación de la finalidad mágico-trascendente puesta al todo, produce en cada espectador un efecto de evocación: el entusiasmo, la confianza, la firme resolución respecto del acontecimiento real que se avecina y cuya refiguración se expuso.

De todo eso se siguen tres características que distinguen el acaecer anímico determinado por el sistema de señalización 1' tanto del primero como del segundo sistema de señalización. En primer lugar, aunque la vivencia evocadora reconduzca a la realidad, ello ocurre siempre en un sentido completamente distinto del que es

1. MARX, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte, Werke, cit.*, III, página 120.

propio del sistema 2. Por una parte, la realidad se vive ante todo como una totalidad concreta, con lo que sigue distinguiéndose de la vivencia de la realidad objetiva misma, y la distancia así nacida contiene el acento emocional: se está como ante la esencia de la realidad; lo que en la realidad misma no puede aparecer sino dispersamente, perturbado por azares, etc., aparece como en la concentrada forma de una racionalidad superior. Por otra parte, la vivencia tiene un acento de cosa definitiva. Mientras que las reproducciones de la realidad propias del sistema de señalización 2 se complementan en principio unas a otras y se acercan, en conexión, progresivamente a la esencia, esa complementación recíproca inmediata no existe en el ámbito del sistema de señalización 1'; cada formación estética se sostiene sola, y la relación evocadora con el sujeto receptor se produce como conmoción instantánea o no se produce en absoluto. En segundo lugar, la objetivación aquí realizada no suprime ni supera la vinculación subjetiva del mundo objetivo refigurado. Ya la palabra más sencilla, como perro, mesa, etc., contiene el sentido de una existencia independiente del sujeto; al decir o pensar esas palabras no es en absoluto necesario pensar también en un sujeto. En cambio, toda formación estética, precisamente en su fidelidad objetiva a la realidad, está referida al sujeto receptivo. Su existencia como formación estética está vinculada a la posibilidad de suscitar efectos evocadores en el sujeto receptivo, y este sujeto vive como mundo propio la refiguración de la realidad que se le ofrece, como un mundo que, aunque se le contrapone independientemente, cuenta inevitablemente con él como sujeto receptor. En tercer lugar, este sujeto es social, y no sólo en sí, sino también para sí. Pues toda actuación del hombre como hombre es en sí social, naturalmente. Pero en la psicología de la realización del acto ese carácter no tiene por qué destacar necesariamente como rasgo anímico esencial. En cambio, la receptividad estética saca la socialidad del sujeto a la superficie vivenciada. Cierto que cada palabra que decimos y cada movimiento que hacemos presupone su inteligibilidad social. Pero ésta es en el arte de efecto emocional inmediato, referida al sujeto, de tal modo que el individuo afectado por la obra de arte tiene que poseer inevitablemente sus sentimientos como miembro de una comunidad. La inteligibilidad evocativa inmediata, inmanente a la obra de arte, es inimaginable —incluso y especialmente desde el punto de vista psicológico— sin esa com-positividad efectiva de la socia-

lidad del objeto y de su vivencia. La cosa es evidente en nuestro ejemplo de la danza pantomímica primitiva. El sentimiento elevador del ánimo que desencadena en este caso la mímesis entra en la experiencia del sujeto en la medida en que éste es parte de un colectivo. La profundización y el enriquecimiento conseguidos por el funcionamiento del sistema de señalización 1' no consisten simplemente en que se manifiesten nuevos rasgos y nuevas conexiones de la realidad objetiva que hasta el momento no habían llegado a la consciencia, sino también y al mismo tiempo en una ampliación del sujeto hasta conseguir una participación emocionalmente consciente en una comunidad. En los comienzos del arte esto ocurrió de un modo elemental y obvio. En determinados períodos de la civilización esa participación se debilita mucho, y hasta parece disiparse. Pero eso confirma precisamente que el hombre no puede aislarse y dar en solitario más que en la sociedad. Todo sentimiento de soledad de este tipo, conformado en el arte, sigue vinculado indisolublemente, y precisamente en su negatividad, a la socialidad del hombre: es un exilio o autoexilio en el cual la vinculación social suele manifestarse en la misma vivencia. Marx ha expuesto esta cuestión del modo siguiente en sus análisis ya aducidos, resumiendo acertadamente lo esencial: «... la riqueza de la sensibilidad subjetiva *humana,* el oído musical, el ojo que ve la belleza de la forma, en resolución, los *sentidos* capaces de goce humano, los sentidos que se confirman como fuerzas esenciales *humanas,* se desarrollan en parte y en parte se constituyen gracias a la riqueza objetivamente desplegada de la naturaleza humana. Pues no sólo los 5 sentidos, sino también los llamados sentidos intelectuales, los sentidos prácticos (voluntad, amor, etc.), en una palabra, el sentido *humano,* la humanidad del sentido, nacen por la existencia de *su* objeto, por la naturaleza *humanizada*».[1]

La existencia independiente y el desarrollo del arte se comprenden por la socialidad de su psicología. Ya antes hemos podido ver que el fundamento último —y no siempre consciente— de la creación artística viene de «fuera», y es en sí una necesidad social, una tarea social. Pero el arte no puede cumplirla más que si sus formaciones representan un sistema concreto, inmanente y cerrado de orientación o dirección de evocaciones. Así lo hemos expuesto al tratar las finalidades mágico-trascendentes (misión social del nivel

1. *Ibid.*

más primitivo) desde el punto de vista de su ejecución artística. Y también hemos indicado que la contradicción que en los estadios primitivos se manifiesta en el carácter puramente alegórico de la finalidad trascendente no puede imponerse y afirmar su sustantividad más que con la separación —objetiva y material, no necesariamente consciente— de la formación estética respecto de su finalidad primaria. Objetivamente, esa separación, la inserción puramente estética de la tarea social —procedente de «fuera»— en la obra de arte, empieza por el sistema orientador y cerrado de los efectos evocadores, de los reflejos del sistema 1'. También antes y en otros contextos hemos indicado extensamente que incluso la formación estética más primitiva, la danza mimética, por ejemplo, tiene que poseer una estructura determinable desde el final, o sea, que cada momento, cada detalle tiene que estar conformado de modo que lleve convincentemente al final deseado. Con esto se intensifica la distancia respecto de la vida real, porque todo detalle se predispone con vista a esa vivencialidad, a un despertar de las correspondientes señales 1', y la fidelidad en el reflejo de la realidad se supera sólo —preservándola— para que sostenga y refuerce el efecto evocador. Esa disposición a la vivencialidad da a los momentos de reflejo evocativamente recibidos una objetividad más acusada y llamativa que la que tienen en la vida normal; pero, por otra parte, eso produce entre ellos una vinculación más íntima y también sensorial. Polemizamos en otro tiempo con N. Hartmann porque éste se negaba a reconocer como conexión sensible ese recíproco aludirse de los momentos, en la música o en arquitectura, *por ejemplo. La peculiaridad del sistema de señalización 1' muestra* cómo se disuelve esa aparente antinomia. Las percepciones del mundo sensible por los simples reflejos condicionados deberían sintetizarse «no-sensiblemente». Pero ya en la vida, la creación de conexión o síntesis es una de las funciones del sistema de señalización 1': piénsese en los resultados de su dirección en materia de tacto, de conocimiento del hombre, etc. Con la recepción de la realidad por el sistema de señalización 1' y por su consiguiente elaboración en la creación artística se produce de modo natural una tal alusión recíproca, un despertar y una satisfacción de expectativas, etc., en las diversas porciones de la realidad estéticamente refiguradas. Una vez producido un tal sistema cerrado de desencadenadores de vivencias, el carácter del sistema de señalización 1' aparece mucho más claramente que en la vida misma. Pues la formación

estética es lo que es precisamente por el hecho de que, en principio, puede producir esos efectos, en cualquier tiempo y lugar; si no, será sólo una superficie manchada, una pieza de madera o de piedra, etc. El funcionamiento del sistema de señalización 1' en el arte se distingue del que tiene en la vida precisamente por esa fijación suya. Esta, naturalmente, se ha producido poco a poco, gradualmente. Según toda verosimilitud, empieza con las danzas miméticas, que seguramente no respondían a una intención consciente de arte, pero en las cuales, como hemos visto, la humanización concreta de la finalidad mágica alegórico-trascendente ha impuesto por fuerza esta inmanencia de las formaciones, su medio homogéneo o —dicho con el lenguaje de la psicología— la continuidad de la dirección activa y pasiva al nivel del sistema de señalización 1'. Sin duda corresponde a un estadio posterior la objetivación de ese medio homogéneo en formaciones independizadas del ser somático del hombre mismo. Gehlen dice con razón: «Hay motivos para pensar que la representación mímica "in vivo", en la forma del comportamiento imitativo de lo que llama la atención, es arcaica; y hasta es probable que precediera en la evolución al desarrollo de medios objetivos de representación, como el grabado, la pintura y la escultura».[1] Y añade, por lo que hace a la pintura rupestre (también antes estudiada por nosotros): «Ellas mismas prueban que contaban aún con un rito mímico; en la caverna de Les Combarelles se encuentra, grabada en piedra, la figura de un hombre que danza; en la de Trois Frères aparece el hechicero, vestido con piel de bisonte, o aquella figura grabada y siluetada en negro que se ha puesto una cola de caballo, cabeza y cuerno de ciervo y garras de oso, también en actitud de danza, mirando al contemplador».[2]

Tenemos ahí un salto decisivo, precisamente por lo que hace a la eficacia del sistema de señalización 1' en la vida psíquica del creador y del receptor. Pues la objetivación de las señales 1' cobra así una fijación permanente, firme, inmutable. La necesidad estética del efecto espontáneo inmediato se mantiene sin duda, pero con la importante modificación de que (por una parte) el creador desprende de su propia existencia somato-psíquica el reflejo evocativo del mundo y le presta una forma definitiva en principio y

1. GEHLEN, *Urmensch und Spätkultur, cit.*, pág. 139.
2. *Ibid.*, págs. 139 s., 67.

totalmente diversa; y (por otra parte) el receptor no se enfrenta ya con un acontecimiento fugaz, pasajero y único, sino con una formación que permite la contemplación repetida y vivencias nuevas e intensificadas. Como es natural, esa diferencia no debe absolutizarse metafísicamente. Ya la refiguración «in vivo», como dice Gehlen, no se identifica en modo alguno con la acción de los hombres tal como éstos son en la vida cotidiana. Aparte de la teleología ya descrita, sus movimientos, gestos, palabras, etc., están sometidos desde el primer momento a un ritmo determinado. A causa del trabajo, éste se ha convertido en una necesidad para los hombres, pero la facilitación de los movimientos humanos por el poder ordenador del ritmo cobra aquí una intensificación cualitativa que, aunque sin duda presupone una determinada altura de la experiencia del trabajo, influye sin embargo a su vez en ésta y en la vida en general.

Pavlov ha indicado claramente la base psicológica que aquí manifiesta elementalmente su eficacia. Dice a propósito de un experimento con perros: «Pero en este perro se daba además un reflejo condicionado rítmico espléndidamente formado, esto es: con una sucesión constante del estímulo positivo y el inhibitorio, el sistema se constituía rápidamente».[1] A propósito de otro experimento añade a esa observación de los hechos una importante generalización: «Dábamos timbrazos en rigurosa sucesión (ocho en total), algunos de los cuales se reforzaban y otros no. La mayoría de los perros resuelve sin dificultades una tarea, basada en el ritmo de los estímulos. Como es sabido, el ritmo se utiliza para simplificar todos los movimientos y, en general, toda la vida».[2] La expresión «simplificación» indica, con relación a la vida en general (también la de los animales) lo que Bücher ha comprobado para el trabajo: un aumento del rendimiento con un esfuerzo corporal y anímico menor; el ritmo, incluso el más sencillo, como el que utiliza Pavlov, favorece el funcionamiento alternante correcto de estímulos e inhibiciones. En el trabajo, el ritmo aparece ya a un nivel muy superior de oscilación, de adaptación a la realidad, de colaboración en la conformación de ésta. La novedad cualitativa consiste en que no se trata ya sólo de una interrelación entre el hombre y el mundo externo, sino que se introducen en medio los instrumentos de la

1. PAVLOV, *Mittwochskolloquien, cit.*, II, pág. 500.
2. *Ibid.*, pág. 53.

civilización. Así se producen ritmos nuevos y más complicados cuyas cualidad y cantidad son ilimitadamente desarrollables. Desde el punto de vista subjetivo-psicológico, puede decirse que la mera adaptación a la realidad se convierte en la creciente conquista de ésta. Y una vez que el hombre ha evolucionado tanto que puede adaptar el complicado ritmo de la cotidianidad a complejos de movimientos menos dominados por finalidades prácticas, esa capacidad armonizadora, que sabe atar y desatar adecuadamente, consigue un ámbito antes insospechado para su despliegue. En este punto el terreno de la conquista y el sometimiento de la naturaleza se hace verdaderamente ilimitado, en lo cuantitativo y en lo cualitativo. Pues su fundamento no es ya meramente la interacción real del hombre con el mundo externo (incluso fuera de las esferas del trabajo en sentido estricto), sino también el entero Cómo subjetivo de ese proceso. Por una parte, el ritmo sostiene la peculiar naturaleza refigurativa de las formaciones estéticas, su carácter de entidades fieles a la realidad y que, sin embargo, no son reales; y, por otra parte, se convierte en eficaz vehículo de la dirección u orientación estética, de la vivencialidad inmediata de su ordenación teleológica. El hecho básico de lo estético, la peculiaridad de su modo de reflejar la realidad, de su psicología como señal de señales, o sea, su distinción respecto de la realidad inmediata y su conjuración de una nueva inmediatez en la refiguratividad producida por el hombre, cobra en el ritmo, en la articulación rítmica, un apoyo decisivo, ante todo por el mero hecho de que el ritmo homogeneiza los objetos que capta y sus conexiones, y no sólo en sí, sino también para sí, precisamente en referencia a la vivencialidad de su ser, de sus conexiones, de su unificación, hasta hacer de ellos una totalidad concreta. Lo que ya en la vida se presentaba como peculiaridad del sistema de señalización 1' —la síntesis de un entero grupo de fenómenos vitales, en sí tal vez heterogéneos, para dar una unidad orgánica que ilumina repentinamente partes importantes de la realidad objetiva y queda al mismo tiempo indisolublemente referida al sujeto humano— se intensifica ahora hasta conseguir una cualidad nueva y superior.

El ritmo en el trabajo se refería necesariamente a la peculiaridad concreta de la operación singular de cada caso, pero de tal modo que fijaba y ordenaba lo prácticamente esencial y útil de esa operación. Esta adherencia a la peculiaridad singular de los fenómenos no se pierde en la descrita universalización del ritmo, pero

se convierte en un momento subordinado, porque el ritmo tiene entonces como función principal la ordenación de la formación entera, la dinamización de su estructura, la dirección de su recepción. Sólo así se inserta el ritmo orgánicamente en el sistema de señalización 1'. Cuanto más íntima nos representemos la unidad originaria del ritmo, la música de acompañamiento, la danza, el canto y el lenguaje en las primitivas formaciones miméticas, tanto más intensamente se nos impondrá ese esquema. Pues en el mero trabajo la utilidad y la aplicación del ritmo se revelan y producen prácticamente por obra de la simple observación (señal 1) y su paso a consciencia (señal 2); aunque la fantasía motora intervenga también en ese proceso, su consumación definitiva se produce por obra de una auténtica consciencia mental y de su fijación, o sea, por la trasformación de lo óptimamente pensado en reflejos condicionados fijados. (Digamos aquí de paso que este proceso se produce también inevitablemente en la danza mimética; como se recordará, al tratar estéticamente esta cuestión adujimos el profundo análisis de Diderot en el *Paradoxe sur le comédien.* El dilema planteado por Diderot puede formularse del modo siguiente con las categorías de nuestro problema: o bien fija el artista en reflejos condicionados siempre dispuestos a funcionar los gestos evocadores óptimos, etc. descubiertos mediante el sistema de señalización 1', y se convierte así en un auténtico artista, o bien se fía del «talante» o la «inspiración», esto es, hace que los efectos evocadores nazcan nuevos cada vez con la ayuda del sistema de señalización 1', con lo que su trabajo está siempre a merced del azar.)

Ya la eliminación de esta última necesidad muestra el alto grado de objetivación que se alcanza cuando ya no es el hombre en su inmediatez sómato-anímica, el único medio de la refiguración evocadora. El alejamiento de la inmediatez procede sin cesar: las artes figurativas y la literatura reflejan aún el mundo del hombre en sus formas objetivas inmediatamente dadas, mientras que ya en la ornamentística, y aún más en la arquitectura y en la música, el medio inmediato del reflejo se aleja mucho de esas formas objetivas inmediatas y concretas, hasta el punto de que el efecto evocador no se encuentra sino en última instancia en el mismo plano que el de cualquier otro arte[1]. Es claro que con esa distanciación del

1. En el capítulo XIV nos ocuparemos detalladamente de estos específicos modos de reflejo.

medio del reflejo respecto de la objetividad inmediatamente conformada tiene que acusarse cada vez más el carácter del sistema de señalización 1' como sistema de señales de señales. La jerarquía y la acentuación psicológicas del sistema 1' que así se producen no tienen, naturalmente, nada que ver con la posición de un género en el sistema de las artes ni con la estimación del mismo. Pues cuanto más se aleja de las formas objetivas normalmente dadas en la vida la refigurativiad evocadora, tanto más amplia e intensa tiene que ser la síntesis que permite vivenciar como genérica en la evocación la ocasión desencadenadora, procedente del mundo externo, y la totalidad concreta referida a ese momento, con la particularidad de todo ese complejo en el hombre. El que piedras dispuestas unas encima de otras o troncos de madera reunidos puedan afectar al hombre en ese sentido —pues la utilidad práctica es otra cuestión—, el que puedan irradiar profundos efectos evocadores, tiene que ser resultado de una larga evolución. También la música se desprende muy lentamente del conjunto inseparable primitivo con la danza y el lenguaje, para cobrar una figura evocadora sustantiva.

Si se comparan esas formas de síntesis producidas por el sistema de señalización 1' con los modos de manifestación que podemos observar en la vida cotidiana, con el tacto o la risa, por ejemplo, se aprecia claramente el largo camino que lleva a la constitución del sistema de señalización 1' como configuración autónoma. Cierto que no entendemos aquí por camino una vía histórico-genética, pues el tacto desarrollado o la risa psicológicamente diferenciada son productos de la historia tan tardíos al menos como la música o la arquitectura.

No podemos plantearnos aquí la tarea de esbozar siquiera ese proceso de evolución histórica en general, ni siquiera, en especial, el importante papel del ritmo, de la articulación rítmica, en él. Basta con aclarar que tampoco ese camino es rectilíneo ni de vía única. Repetiremos en un nuevo contexto cosas ya dichas indicando, por una parte, que la mímesis no contiene con necesidad absoluta una articulación rítmica; el ritmo está casi del todo ausente en la pintura rupestre, tan alta de nivel desde el punto de vista de la pura representación objetiva. Es claro que la pintura rupestre constituye un caso único excepcional, y que la imposibilidad de continuarla —debida en la realidad a muy concretas causas históricas— se funda, desde el punto de vista del principio estético,

precisamente en esa falta de composición rítmicamente articulada. Por otra parte, la penetración de figuras geométricas por el ritmo se produce muy tempranamente en la ornamentística, que, como hemos visto, trasformó en emotividad vivenciable el primer gran instrumento del hombre para el dominio del mundo, la geometría. Precisamente aquí se manifiesta muy pronto la irresistible universalidad del sistema de señalización 1', en cuanto se dispuso a crearse en el arte un órgano autónomo y adecuado. No puede sorprender mucho que convirtiera en elementos de su terreno los sencillos reflejos, trasformados en señales; más sorprende el hecho de que consiguiera incorporarse también el logro entonces más abstracto y alto del espíritu humano. Es natural que el hombre de la época sintiera satisfacción y orgullo por aquel espléndido instrumento para el sometimiento de la realidad. Pero en la vida misma esos sentimientos tenían que referirse a concretos métodos, objetos, resultados, que en su objetividad no podían tener nada que ver con los sentimientos en cuestión. Pero cuando la ornamentística —mediante una ritmización al principio sumamente simple, mediante la trasposición de la rítmica, en sí espacio-temporal, a la pura visualidad del espacio, mediante la creación de una conexión en sí sin objeto y no sostenida por ningún sentido perceptible, cuando en otro caso la rítmica que regula los movimientos se convierte en la ley de una estática— produce algo que hasta entonces no existía en la realidad, pero que representa la refiguración de una relación esencial del hombre con la realidad, entonces origina los agentes vivenciales que son capaces de expresar adecuadamente esa nueva orgullosa actitud ante la realidad. Y cuando —muy frecuentemente y, al principio, casi exclusivamente— esa ornamentística aparece como ornamento de las herramientas de la cotidianidad, el hecho no significa un rebajamiento, sino un aumento, una intensificación de esa universalidad: el primer gran conato de conquista del mundo por el hombre se ha convertido así en una posesión doméstica y habitual de su vida cotidiana y de su progresividad. Es irrelevante que en muchos casos, y hasta en general, los ornamentos se entendieran alegóricamente y nacieran cargados de un sentido mágico trascendente. La significación alegórica es tan laxa en los ornamentos, está tan poco inmediatamente proyectada en la inmediatez de los sentimientos, que no puede eliminar el descrito carácter de la ornamentística. Es un añadido mental a la vivencia evocadora;

ésta, como señal 1', está rigurosamente separada, incluso vivencialmente, del contenido alegórico, que es una señal 2.

Por complicado que sea ese camino evolutivo y por retorcidas que sean sus vías, queda siempre en pie un decisivo principio regulador: la necesaria socialidad de todas las vivencias evocadas por el arte. Esa socialidad no sólo está presente con ineludible inmediatez en los comienzos del arte, sino que domina aún largos tramos de su rica evolución y no puede eliminarse mentalmente ni siquiera de su situación actual. Las formas líricas y épicas de la poesía han perdido, sin duda, esa socialidad inmediata, pero ya la irrompible vinculación de la composición dramática con la ejecución teatral ha mantenido en muchas importantes determinaciones estéticas la vieja socialidad inmediata, aunque sin duda con numerosas modificaciones. Este es también el caso de la arquitectura y de la música sinfónica, el film, etc., por citar artes de nacimiento relativamente tardío. E incluso cuando ciertas tendencias modernas apuntan conscientemente a los llamados efectos íntimos, como la música de cámara, el *Lied* del siglo XIX, la arquitectura interior, etc., queda sin destruir la generalidad social del arte: sólo cambia su modo de manifestación inmediata. Pues independientemente de que el ámbito de eficacia inmediata de una obra de arte abarque de una vez campos amplios o reducidos (y la acción simultánea sobre una gran unidad social no es, de todos modos, posible más que en estadios socialmente muy primitivos), ese ámbito nace necesariamente con la pretensión de inteligibilidad social general. La afirmación de Marx que antes hemos aducido —que el hombre no puede aislarse más que en sociedad (y, añadamos, para la sociedad)— tiene en este caso una brillante confirmación. Cuando una obra de esa tendencia se imprime, por ejemplo, y encuentra lectores, muchos a veces, la conformación artística de la soledad, de la separación individual respecto de la sociedad, manifiesta su naturaleza de fenómeno social, el cual, una vez conformado artísticamente, es capaz de hallar comprensión en la sociedad.

Es cierto que sólo en los períodos más primitivos ha existido una sociedad homogénea, de tal modo que para concretar nuestra tesis de la inteligibilidad social del arte hay que anular esa provisional abstracción de trabajo. Cuanto más intensamente progresa la civilización con el desarrollo de las fuerzas productivas, tanto más intensamente se separan las clases en la sociedad, mientras ésta sea una sociedad de clases. Eso significa para nuestro proble-

ma que los miembros de diversas clases suelen reaccionar de modos muy diferentes, y a veces hasta contrapuestos, a los hechos de la vida; así por ejemplo, sentirán como tristes o ridículas, como sublimes o deshonrosas, cosas muy distintas. Esto pone límites, a veces muy tajantes, a la inteligibilidad general social del arte; desde luego que sigue a pesar de eso en pie nuestro anterior concepto, abstractamente determinado, porque también la posibilidad de eficacia en el seno de una clase muestra la misma estructura de la relación de la mera subjetividad con la validez social general. Pero esta determinación más concreta de la inteligibilidad social general del arte, que, como toda determinación, contiene por de pronto un elemento de negación, no se impone tampoco de modo absoluto en la realidad. Sin duda hay muchísimos casos en los que esas determinaciones clasistas —y las nacionales obran en el mismo sentido— limitan el ámbito eficaz de las obras de arte al hic et nunc social y nacional de su génesis: desde un punto de vista puramente cuantitativo —que no es, desde luego, el adecuado para la estética—, la aplastante mayoría de las producciones con intención artística pertenece a esa categoría. Pero incluso cuando se trata de auténticas obras de arte ocurre frecuentemente que su acción no consiga rebasar esos límites sociales puestos por su origen. Hay incluso casos en los cuales los hombres entienden (sistema de señalización 2) la significación social y nacional de determinadas obras de arte sin que se produzca efecto artístico (sistema de señalización 1'). Para el conocimiento de la psicología de esta cuestión nos parecen, empero, más importantes los ejemplos de sentido opuesto en los que se rechaza «instintivamente» (reflejos condicionados) o intelectualmente un cierto tipo de obras, pero esa resistencia queda vencida en algunos casos por el efecto evocador de algunas de esas producciones.

La importancia de este último hecho se manifiesta con especial claridad cuando pensamos que la mayor parte del arte aún eficaz de épocas pasadas procede nacional y socialmente de fuera de los límites discutidos, y acaso de ámbitos hostiles (el arte feudal para la burguesía, el arte burgués para el proletariado). Hemos hablado de este hecho ya en otros contextos. Aquí basta con observar que con ello destaca muy claramente la tendencia generalizadora del sistema de señalización 1': este sistema es capaz no sólo de reproducir evocadoramente los elementos vitales inmediatos de la clase o nación dadas, sino también —y sin romper su inmediatez sen-

sorial— de hacer sensibles las más lejanas vinculaciones del hombre hasta con el género humano. Sólo así se comprende la permanente eficacia de reflejos artísticos de épocas ya pasadas hace mucho tiempo o de las que ni siquiera se tiene información suficiente. La innegabilidad de este hecho muestra ante todo el alto grado de generalización practicada por el sistema de señalización 1', pues con su ayuda se revelan rasgos del hombre con sus relaciones con la realidad, rasgos de que no eran conscientes los hombres del mundo inmediatamente refigurado, pero que realizaban en sus actos, sin saber adecuadamente lo que hacían. Esto ilumina no sólo la naturaleza y el ámbito de eficacia del sistema de señalización 1', sino también su objeto de reflejo: el hombre en sus relaciones con el género humano. Este hecho se aclara —en ambas direcciones— aún más si se tiene en cuenta que ese tipo de acción del arte y, con él, del sistema de señalización 1', se encuentra en constante crecimiento extensivo e intensivo. Ya Goethe creó con razón la expresión «literatura universal», y, desde entonces, el pasado y el presente de todo el arte empiezan a ser para nosotros una posesión intensivamente vivida. Lo que importa ahora es entender la historicidad de esta situación. Su base es sin duda la evolución de la economía, la cual ha trasformado en un ámbito económico más o menos unitario la superficie de la tierra, que hasta entonces había estado dividida en pequeñas áreas más o menos autóctonas. Entre las importantes consecuencia de esa evolución se encuentra también —por lo que hace directamente a nuestro problema— la constante universalización, la ampliación, el afinamiento y la profundización del sistema de señalización 1' por obra de la práctica artística y de la receptividad que ella produce. Sólo sobre esa base se hace perceptible y capaz de expresión mucha cosa ante la cual se pasó antes sin prestar atención alguna. El arte y el sentido artístico no son innatos en la humanidad, sino que son productos de una larga evolución histórico-social. La formación del sistema de señalización 1', igual que ya su génesis, es el resultado de ese proceso. En el cual, aun reconociendo el primado de la necesidad social, no debe subestimarse el papel educador del arte en el despliegue del sistema de señalización 1'.

Esta capacidad de levantar la sensibilidad estética es para el arte una deuda inmediata con el medio homogéneo que soporta y penetra toda obra. Decimos: inmediata, pues en última instancia también esta determinación viene de fuera, del lugar desde el cual

se dirige esa evolución. Sólo porque el cambio social pone constantemente al hombre ante nuevas tareas que suscitan en él nuevas capacidades (pero también la necesidad de despertar y desplegar nuevas capacidades), la actividad artística se encuentra constantemente en movimiento, puesta siempre de nuevo ante la tarea de tratar el medio homogéneo de un determinado arte y trasformarlo de tal modo que los nuevos fenómenos de la vida se hagan en él vivenciables y comprensibles como elementos orgánicos de la existencia humana, posesión definitiva de los hombres. Hemos estudiado ya detalladamente, desde el punto de vista estético-filosófico, el complicado proceso de ese reflejo estético de la realidad, de la mímesis, y los resultados de aquel análisis se presuponen, naturalmente, como base de las presentes discusiones. La misión social del arte es inmediata y primariamente una misión de contenido: la exposición de los problemas y conflictos que provocan las nuevas relaciones entre los hombres, la nueva relación de la sociedad con la naturaleza, etc. Incluso cuando ese cambio toma en las cabezas de los hombres una forma consciente intelectual —lo cual en la mayoría de los casos, y especialmente al principio de una trasformación importante que afecte profundamente a la existencia humana, no suele producirse— no basta esa formulación intelectual de los problemas para expresar todo lo que pone inseguros a los hombres en una situación así, les inquieta profundamente, les llena de esperanza, etc. El papel que desempeña el arte en la expresión de esos datos sin él indecibles sólo puede explicarse por la entrada en acción del sistema de señalización 1'. Hemos analizado ya esa función suya, especialmente en la captación y versión sensible de nuevas situaciones de la vida. Con ello entendemos ahora la intervención homogénea del medio homogéneo: esa novedad, especialmente si es importante, aparece primero como un rico y oscuro sentimiento, que precisamente por eso parece sustraerse a una adecuada formulación conceptual.

El medio homogéneo estrecha, primero, y especializa el reflejo de la realidad, por ejemplo, reduciéndolo a visualidad, audibilidad, etc.; en segundo lugar levanta ese aspecto particular del mundo al nivel de una universalidad que afecta profundamente al hombre; y, en tercer lugar, realiza las necesarias generalizaciones no como abstracciones conceptuales, sino de tal modo que busca, encuentra y hace sensible lo típico en el caso singular conformado; así puede hacer intuible como expresión claramente articulada lo

«inefable». Recordemos que ya en la vida uno de los rasgos esenciales más importantes del sistema de señalización 1' era esa orientación descubridora a lo nuevo. Pero aquí no importa tanto la facticidad de lo nuevo —producida por la vida social misma—, ni tampoco el conocimiento «instintivo» de lo nuevo, o la revelación emocional de ese conocimiento, tal como tiene lugar, por ejemplo, en el comportamiento con tacto, cuanto la forma específica, antes aludida, de la generalización sensorial. En esto consiste el trabajo esencial del auténtico artista: en «realizar» (por usar una expresión favorita de Cézanne), dentro de su medio homogéneo, los medios expresivos que son capaces de dar forma, de un modo inteligible general y socialmente, a una tal generalización de lo nuevo, esto es, tanto la vinculación de lo nuevo con los anteriores logros de la evolución de la humanidad cuanto su diferencia con todo ello, tanto su relación con la continuidad cuanto su referencia al cambio de la imagen del hombre. Igual da que pensemos en Giotto que en Courbet, en Esquilo que en Thomas Mann: la estructura última de su buscar y su hallar desemboca en ese mismo principio. Los artistas generalizan una nueva situación de la evolución de la humanidad descubriendo su tipicidad concreta, convierten sus descubrimientos en posesión duradera del género humano trasponiendo lo que aún parece caótico o no totalmente formulado respecto de los hombres en nuevos medios expresivos de su medio homogéneo.

Con eso se constituye en cada arte una especie de «lenguaje» que posee dos importantes características del sistema de señalización 2: es en principio universalmente inteligible, pero hay que aprenderlo, no es innato como ciertos reflejos incondicionados, ni nace espontáneamente por obra de la práctica de la vida, como —en parte al menos— la mayoría de los reflejos condicionados, sino que tiene que aprenderse. Pero la posibilidad de aprenderlo muestra la gran diferencia entre los dos sistemas de señalización superiores. La lengua tiene que y puede aprenderse en el sentido estricto de la palabra; aunque no pocas palabras pueden tener significaciones múltiples, uno aprende con cada palabra el complejo objetivo al que representa como señal de señales. En el sistema de señalización 1' no puede darse esa relación inequívoca entre el signo y el objeto, porque aquí la refiguración a que se tiende se orienta ya en la vida, y aún más en el arte, a la novedad, a la singularidad, a lo específicamente típico de la unicidad. A ello se aña-

de aún la referencialidad al sujeto, la tendencia a la evocación en cada signo, de tal modo que sólo pueden aprenderse la disposición y la capacidad de producción y recepción, no un alfabeto o una sintaxis, por ejemplo, de las señales posibles y de sus conexiones. Se trata más de ejercitación y entrenamiento que de aprendizaje en sentido estricto. Pero es importante subrayar precisamente aquí la diferencia cualitativa entre la vida y el arte. Las señales del arte se proyectan conscientemente hacia la evocación, mientras que en la vida el hombre se ve, por así decirlo, asaltado por los hechos que provocan tales reacciones, y el efecto evocador de una reacción así suele ser tanto más intenso cuanto menos se percibe su intención evocadora. Pero a pesar de todo hay que acentuar enérgicamente este aspecto del aprendizaje, pues en primer lugar, con él aparece una vez más el carácter de sistema de señales de señales que tiene el sistema 1'; y, en segundo lugar, se acentúa así —contra muchas viejas concepciones y principalmente contra otras nuevas— el sentido peculiarmente objetivado y a su manera exacto de estas señales.

La complicación de este aprendizaje se manifiesta en el hecho de que las señales estéticas de señales están llamadas en principio a evocar siempre constelaciones nuevas y complejos emocionales suscitados por ellas, y que, por tanto, lo aprendido hasta el momento igual puede, según los casos, promover la capacidad de producción y de recepción que inhibirla. Por eso en este terreno el concepto de técnica, pese a ser imprescindible, tiene que usarse con mucha precaución y con muchas reservas. Pues en su terreno más propio, en la producción, la naturaleza de la técnica consiste precisamente en racionalizar y mecanizar, hacer que funcionen «por sí mismas» en lo posible, las operaciones necesarias en cada caso. Esto tiene aquí como consecuencia la tendencia psicológica a fijar subjetivamente en forma de reflejos condicionados la mayor parte posible del proceso del trabajo. Es claro que una técnica que funcione bien cuenta también con la capacidad de observación, control, reacción inmediata a momentos perturbadores del instrumental, etc. Y es natural también que en esos casos se apele a los sistemas de señalización superiores. Pero no debe olvidarse que hay determinados errores, irregularidades, que suelen repetirse, y a los que puede reaccionarse, por tanto, con reflejos condicionados. Es, pues, parte de una técnica realmente desarrollada el que el hombre trabajador cuente ya con tales reflejos condicionados que

entren en acción «por sí mismos». Pese a ciertas analogías, sería totalmente falso aplicar sin más ese concepto de técnica a la producción artística. Lo que aquí interesa no es enumerar todos los momentos comunes a ambas técnicas; basta tal vez con recordar el ejemplo tantas veces citado de las consideraciones de Diderot sobre el arte del actor, para el cual, como es natural, pueden encontrarse, con un poco de cuidado, numerosas analogías en cualquier práctica artística.

Nos parece en cambio importante echar un vistazo al proceso total de la creación artística. Lo esencial en él es la irrepetibilidad. Por grande, pues, que sea la capacidad técnica de un artista (y tiene que serlo), la esencia de lo estético le obliga en cada obra a empezar de nuevo a recibir y reproducir la realidad como si antes no hubiera visto nada ni dado forma a nada. Aquí se manifiesta claramente la contradictoriedad fecunda y auténticamente motora de la esfera estética: el «oficio» de un artista —que nunca es suficientemente grande, ni suficientemente ejercitado y logrado— sólo es auténtico cuando resulta inseparable de una constante disposición a volver a aprender radicalmente ante todo fenómeno esencialmente nuevo. Si se relaja esa contradictoria unidad, la técnica acaso grande y bien formada se convierte en un obstáculo para la verdadera creación, el artista se convierte en un virtuoso en sentido peyorativo y su modo de representación da en manera. Esta es fácil de describir con categorías psicológicas: en cuanto que el comportamiento del artista con la realidad y el método de su mímesis dejan de obedecer al «muere y renace», en cuanto que determinadas formas de expresión artística del reflejo se convierten en un sistema bien fijado de reflejos condicionados, que reacciona «por sí mismo» ante cualquier objeto de apariencia análoga, la obra deja de ser una refiguración auténtica y esencial de la realidad y se convierte en mera manifestación de determinadas veleidades, de prejuicios, costumbres, etc., de un sujeto particular. (Lo que aquí decimos sobre el papel de los reflejos condicionados no debe confundirse con lo que antes dijimos acerca de la teoría de Diderot. En ésta se trataba de que determinados modos óptimos de expresión del autor, descubiertos por medio del sistema de señalización 1', tienen que fijarse como reflejos condicionados para poder repetirlos cuando se quiera a la misma altura de conformación artística. Se trata pues de un problema especial de aquellas artes en las que el ser psicofisiológico del hombre asume

la función del medio homogéneo. En general, el proceso es análogo a la fijación escrita de la poesía o de la música, y no tiene nada que ver con el problema que estamos estudiando. Pues en el último caso se trata de que la recepción y la expresión mimética de la realidad no se realicen siempre de nuevo por obra del sistema de señalización 1', sino que, partiendo de anteriores modos de comportamiento más antiguos y parecidos, se fije el tipo de reacción subjetiva en forma de reflejos condicionados, y que éstos aparezcan y entren en acción en lugar de la actitud artística ante la realidad, actitud que tiene que ser necesariamente renovada en cada caso.)

Análogos problemas, aunque sin duda muy modificados, se presentan en la receptividad del arte mismo. Ya hemos aludido a los casos en los cuales motivos de contenido, especialmente clasistas, se oponen a la inteligibilidad social general de las obras de arte, a la comprensión general de su «lenguaje». Pero estas cuestiones pueden presentarse también de modo inmediato, a propósito de lo cual no hay que olvidar nunca que ambos terrenos, aunque sea metodológicamente ventajoso tratarlos por separado, no existen separadamente. Tras una recusación social y de contenido de determinadas obras de arte se encuentra clarísimamente una aversión por su lenguaje formal, y, a la inversa, muchísimos juicios negativos sobre cuestiones de forma y conformación contienen —inconscientemente muchas veces— una resistencia contra el contenido social que halló en ellas su expresión estética. Pero, aun con todas esas dificultades, es posible hablar razonablemente por separado de los obstáculos puestos a la recepción de una obra de arte, a la inteligibilidad de un nuevo «lenguaje» que aparezca en un momento dado en la conformación artística. Precisamente porque ningún arte auténtico expresa simple y directamente los nuevos fenómenos, sino que inventa nuevos medios expresivos para hacerlos artísticamente sensibles, pueden producirse muy fácilmente casos en los cuales la resistencia se concentre contra el nuevo «lenguaje» artístico así originado. En efecto: en el curso de largo tiempo ciertas formas de reflejo de la realidad pueden cristalizar tan rígidamente como costumbre, convertirse tan radicalmente en reflejos condicionados de tenaz fijación, que los receptores protesten instintiva y vehementemente contra toda otra concepción del «lenguaje» de la forma; éste es un análogo receptivo del manierismo en la creación artística. Siguiendo a Wickhoff, expusimos en su lugar la revolución que supuso en el reflejo pictó-

rico de la realidad el descubrimiento de los colores locales de las cosas. Cuando, tras una larga preparación, los impresionistas franceses rompieron radicalmente con los colores locales en nombre de la reproducción de la luz, se produjo en el público una hostilidad defensiva que hoy tenemos ya que considerar simplemente como hecho histórico, porque nos es imposible vivenciarla íntimamente. Pues en los últimos decenios hemos aprendido a entender ese nuevo «lenguaje» como una forma razonable de la mímesis que ha ampliado nuestra receptividad y la ha afinado no sólo para el arte, sino también para la realidad; pero para que llegara a tener este efecto hubo que aprenderla. Este aprendizaje de un nuevo «lenguaje» artístico es un proceso a menudo lento y contradictorio, precisamente porque los firmes reflejos condicionados que cerraban el camino a ese «lenguaje» y, ante todo, a lo que éste refleja de la realidad cambiada, no pueden eliminarse fácilmente en favor de una nueva apertura al mundo.

Es instructivo estudiar estos problemas en su presente contexto. No porque se trate hoy día de un fenómeno completamente nuevo. Desde la actitud de Platón ante la crisis de la música de la época —de la que hablaremos más detalladamente en otro contexto— hasta la crítica de Homero y Shakespeare por Voltaire (Homero y Shakespeare, por determinados motivos estéticos sociales que no podemos tratar extensamente aquí, representaban para Voltaire un nuevo arte revolucionario), la historia abunda en ejemplos de esta clase. Pero el cambio rapidísimo de los tiempos más recientes arroja una luz más cruda sobre los hechos del pasado. También aquí ocurre que los conflictos de las épocas posteriores, más frecuentes y acusados, ayudan a entender mucho de la naturaleza de trasformaciones lentas en las que los conflictos fueron menos llamativos. A propósito de lo cual hay que subrayar aún lo siguiente: en este lugar nos interesamos sólo por el aspecto psicológico de las controversias consideradas. Esto tiene como consecuencia el que el problema se presente como choque abstracto formal de los nuevos medios expresivos con las «costumbres» tomadas también en sentido formal y abstracto. La justificación estética de lo nuevo, la cuestión de si representa tierra nueva o callejón sin salida, no se planteará siquiera en este contexto. Recordemos sólo que un estudio histórico-estético preciso de este complejo tendría que rebasar, incluso psicológicamente, la dualidad muy simplificada que aquí esbozamos. Pues, en primer lugar, no es en absoluto

necesario que lo nuevo, en tanto que sistema de señalización 1', se enfrente con los reflejos condicionados ya arraigados; piénsese, por ejemplo, en el naturalismo, en el que dominó frecuentemente un sucedáneo de este sistema, en parte mediante observaciones aisladas sin elaborar (muchas veces, por tanto, reflejos condicionados), y en parte por obra de teorías tampoco elaboradas artísticamente (sistema de señalización 2). Como es natural, eso es sólo un ejemplo; las combinaciones pueden producirse de formas muy diversas en otras corrientes. En segundo lugar, por causas histórico-sociales pueden chocar, como lo viejo y lo nuevo, tendencias que elaboren ambas con autenticidad artística (sistema de señalización 1') la realidad; piénsese en los ataques de Aristófanes a Eurípides, que pueden perfectamente considerarse injustificados sin que por esto estemos autorizados a subsumirlos bajo el esquema antes esbozado. Un estudio psicológico exacto de la plétora de fenómenos histórico-sociales posibles en este punto, en la aparición de lo estéticamente nuevo y su lucha con lo viejo, sacaría sin duda a la luz muchas más variantes. Aquí tenemos que limitarnos a subrayar esta reserva, el respeto de la cual, por otra parte, consiste sólo en reducir a su alcance temáticamente justificado el conflicto de que hablamos, pero no a suprimirlo dentro de esos límites.

Es bueno para la aclaración del problema aducir sobre todo fenómenos modernos, entre otras cosas porque los conflictos aparecen así en forma secularizada. Es verdad que desde un punto de vista puramente psicológico no hay diferencia decisiva alguna entre que las resistencias contra nuevos contenidos e —inmediatamente— contra los nuevos medios expresivos que les son adecuados se apoyen en preceptos mágicos o religiosos-ceremoniales o que no sean sino expresión de convenciones socialmente cristalizadas, etc. Pero como el primer problema afecta también al importante complejo estético-filosófico de las relaciones entre el arte y la religión, la consideración psicológica de la forma secularizada parece más ventajosa, porque la contraposición se muestra en forma completamente desnuda; la intrincación de intereses materiales, moda, etc., permite que destaque con toda claridad lo psicológicamente esencial, la dificultad del aprendizaje de un nuevo «lenguaje» artístico, el temor a tener que volver a educarse. Franz Wedekind ha caracterizado de su habitual modo drástico en el *Kammersänger* esta situación y su psicología. Un compositor quiere tocar su nueva música para que la oiga el protagonista, pero éste recha-

za a limine la propuesta con la siguiente consideración: «Lo único que sé decirle es que desde la muerte *de Wagner* no hay en ninguna parte necesidad de nuevas óperas. Si sale usted con música nueva se acarreará la *enemistad* de todos los institutos artísticos, de todos los artistas y de todo el público. Si quiere usted llegar a la escena, escriba una música parecida a la actual hasta el punto de confundirse con ella. Copie usted tranquilamente; robe usted sus óperas de la serie de todas las wagnerianas juntas. Entonces podrá usted contar confiadamente con que le representarán. Mi éxito sensacional de ayer le probará a usted que la vieja música tiene aún para años. Y en esto pienso exactamente igual que cualquier otro artista, que cualquier otro intendente teatral, y que el público entero: ¿por qué tengo que sufrir sin necesidad aprendiéndome su música cuando la vieja me ha costado tan *inhumanos* sudores?»

Aún más plásticamente se expresa todo eso en dos anécdotas anotadas por Béla Balázs en uno de sus libros sobre cine. Las reproducimos ampliamente porque en ellas ese problema del «lenguaje» cobra una forma especialmente pura a causa de que la incomprensión del «lenguaje» es en estos casos de carácter exclusivamente formal y no cuenta con sustrato social y de contenido ni siquiera inconscientemente. Balázs cuenta primero de un funcionario colonial, culto por lo demás, que durante la guerra europea, a consecuencia de especiales circunstancias, vivió lejos de las ciudades y no vio ninguna película durante muchos años. Vio por fin una, evidentemente muy sencilla porque la seguían sin dificultad los muchos niños que había en la sala. Cuando al terminar un amigo le pregunta su opinión, contesta turbado: «Muy interesante. Pero ¿qué ocurría en la película?» Desconociendo el «lenguaje», no era capaz de entender el sentido de un film sencillo. Tal vez sea más clara aún la segunda anécdota. En Moscú y hace muchos años, una empleada doméstica procedente de un coljós siberiano, que había terminado la escuela pero no había visto nunca un film, fue con la familia para la que trabajaba a un cine en el que proyectaban una comedia popular. La muchacha volvió irritada a casa, expresando su asombro de que en Moscú estuviera permitido exhibir públicamente tales horrores. A la pregunta sobre el film, la joven contestó: «Despedazaban personas. Les separaban la cabeza, los pies, las manos». Balázs añade a esta anécdota que en Hollywood, cuando Griffith hizo proyectar por vez primera sus primeros planos, es-

talló el pánico en el público.[1] Con eso se aprecia claramente que el film —como cualquier arte— tiene un «lenguaje» particular que es necesario «aprender» si se quiere tener acceso vivencial a las obras. Al mismo tiempo se aprecia que ese «aprendizaje» no es tanto una asimilación de los correspondientes «vocablos» —que aún existen menos en el arte que en el lenguaje— cuanto una educación para la recepción con juicio de gusto, para conseguir la capacidad de recibir la obra en su peculiaridad, siguiendo inteligentemente su orientación. Se trata de desarrollar en uno mismo la capacidad de recibir o formar los particulares reflejos 1' desencadenados por el medio homogéneo del arte de que se trate. El pluralismo de la esfera estética aparece claramente en este punto: cada arte tiene su «lenguaje» particular, que tiene que «aprenderse» por sí mismo. Hay que conseguir esto mediante el ejercicio, aunque se trata de mucho más de lo contenido en los anteriores ejemplos, los cuales, sin embargo, aluden a imprescindibles y «aprendibles» presupuestos.

Con todo eso hemos rozado un problema que ha desempeñado siempre un importante papel en la historia del arte y en la de la estética y cuya solución se ha visto siempre imposibilitada por la vía de acceso psicológica siempre y necesariamente falsa. Hablamos del problema del carácter consciente o inconsciente de la creación artística. Para aclarar este problema hay que superar dos dificultades: en primer lugar, la relación real entre lo consciente y lo inconsciente en la vida anímica humana está muy poco estudiada todavía. Por necesario que haya sido el que la psicología se constituyera en el curso del tiempo en ciencia sustantiva, no menos grave fue para ella el que esa independización se impusiera por lo común de una forma metafísicamente rígida y exagerada. La investigación descuidó con pocas excepciones las conexiones de los fenómenos psicológicos con los fisiológicos que constituyen su fundamento material, y hasta muchas veces se hizo de la proclamación de la independencia de lo psíquico respecto de lo fisiológico el centro de la metodología. Además se descuidó la inseparabilidad del hombre singular —y, por tanto, de su psicología— y su ser social. Cuando se tuvieron en cuenta esos componentes, la orientación venía de una concepción de lo social tan general y desdibujada que no pudieron obtenerse consecuencias fecundas para la

1. BÉLA BALÁZS, *Filmkultura* (en húngaro), Budapest 1948, págs. 24 s.

psicología del individuo humano, o bien surgieron investigaciones de psicología de las masas o de psicología social que, aunque a veces permitieron comprender algunas tendencias medias estadísticas y dieron así indirectamente alguna aportación —pocas veces utilizada— a este problema, lo pasaron muchas más veces por alto. En segundo lugar, en los últimos decenios la llamada psicología profunda ha fetichizado y mitologizado con la mayor desmesura lo inconsciente. Lo inconsciente se presentó así como un amenazador o tentador cosmos propio en el hombre (hipostasiado a veces hasta convertirse en un poder cósmico autónomo), de tal modo que ese descubrimiento y análisis de lo inconsciente no ha sido ninguna promoción del conocimiento correcto de la relación real de lo consciente y lo inconsciente en la psique humana, sino más bien un obstáculo puesto a ese progreso.

No es tarea nuestra tratar todo ese complejo problemático; tenemos que limitarnos a una breve discusión de las cuestiones que facilitan y promueven directa o indirectamente la comprensión de la consciencia específica en el comportamiento artístico. Pero para poder dominar claramente este campo con la mirada es imprescindible romper ante todo con el prejuicio de que lo consciente y lo inconsciente se relacionan en la vida anímica del hombre como dos potencias metafísicamente unitarias que sólo entran en contacto como totalidades independientes y cerradas. Esas separaciones metafísicas nacen en la historia del pensamiento de los lugares más diversos, ya porque se describa lo inconsciente, de modo puramente negativo, como una mera ausencia de consciencia, ya porque se lo presente como poder enigmático que todo lo mueve y frene al cual lo consciente resulta condenado a la impotencia, al mero registro de lo producido por aquél. Kant puede figurar aquí como representante de la primera tendencia, y Schelling como representante de la segunda. En su descripción del genio parte Kant de la naturaleza; lo metafísico de esta posición no consiste sólo en que subraye exclusivamente lo «innato» del genio, saltándose totalmente la cultura, el trabajo del genio consigo mismo, sino también y ante todo en que ese elemento «innato» no es para él más que una disposición «*por la cual* la naturaleza da reglas al arte». Aunque en aquella época influida por Rousseau el concepto de naturaleza abarca mucho más que hoy, esa actitud levanta, precisamente por lo que hace al problema de lo consciente y lo inconsciente, una frontera metafísica entre la actividad artística genial

y el resto de la práctica —consciente— del hombre. El hecho de que, desde el punto de vista del contenido, Kant se mueva en el terreno de la estética progresista del siglo XVIII, al poner en primer término la originalidad y, como concreción de ella, el carácter ejemplar de la producción del genio, confirma la tesis de que su concepto de naturaleza está determinado por las circunstancias de la época. A pesar de ello, el arraigo de la genialidad en la naturaleza, concebido como tan profundo, ha de tener consecuencias muy importantes para su concepción de la relación entre lo consciente y lo inconsciente en el terreno de la estética. Kant resume del modo siguiente esa concepción: «El hecho de que [el genio] no pueda describir ni mostrar científicamente cómo da de sí su producto, sino que da la regla en cuanto *naturaleza*; por lo cual el propio autor de un producto debido a su genio no sabe cómo se produjeron en él las ideas correspondientes, ni está en su poder pensarlas a su arbitrio o según un plan y comunicarlas a los demás en forma de preceptos que les capaciten para componer productos análogos».[1] Estas contradictorias tesis de Kant enlazan con la concepción de la naturaleza antes indicada y se refieren, además, al fundamento general de su estética, a la determinación de lo hermoso como «aquello que, sin concepto, se representa como objeto de un placer *general*», a lo que Kant añade aún que este tipo de apercepción del objeto estético, aunque por su esencia es de carácter subjetivo, suele aparecer en una forma que es «como si la belleza fuera una propiedad del objeto y el juicio fuera lógico».[2]

La falsedad básica de esa exposición, que deforma, como tantas veces ocurre en Kant, algo que intuitivamente había visto bien, se debe a que el filósofo identifica sin más la consciencia con la expresabilidad conceptual y hasta científica. Dejando aparte el hecho histórico bien documentado de que hay muchísimos artistas que pueden dar perfecta cuenta de cómo se «producen en ellos las ideas» y de cómo «dan de sí su producto», el que eso no pueda ocurrir en determinados casos no es prueba ninguna de la inconsciencia del crear artístico. Pues si así fuera, habría que interpretar hasta en la vida científica —por no hablar ya de la práctica cotidiana— como signos de genialidad inconsciente, «natural», muchas cosas que en lo esencial se realizaron sin duda conscientemente.

1. KANT, *Kritik der Urteilskraft* [Crítica de la facultad de juzgar], § 46.
2. *Ibid.*, § 6.

Kant ha visto muy bien que en la práctica artística no pueden aplicarse reglas ni preceptos, pero eso no tiene nada que ver con la cuestión de lo consciente y lo inconsciente. Todas esas incoherencias de las reflexiones de Kant se deben, por una parte, a una sobrestimación desmedida de los criterios de lo consciente (razón científica exacta), y, por otra parte y ante todo, al hecho de que reconduce a la naturaleza la inconsciencia del proceso genial de creación, con lo que hace de éste una continuación de los procesos naturales, que discurren necesariamente sin consciencia. Por importante que sea para la teoría del conocimiento el mantener con la mayor claridad esos límites entre la naturaleza y la consciencia humana, estableciéndolos sin contemplaciones pese a los posibles fenómenos de transición, no deja de ser confusionario el atribuir simplemente carácter natural a objetos de la cultura humana. Por la naturaleza de sus intenciones filosóficas, Kant no tiene nada en común con las modernas teorías que hacen de lo inconsciente una fuerza cósmica unitaria que surge de la naturaleza extrahumana; pero la falsedad de su planteamiento le lleva cerca de estas doctrinas.

La contradicción es aún más flagrante en la estética de Schelling, la cual depende mucho de la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, al menos en sus planteamientos básicos. La contradicción presente en el pensamiento del joven Schelling se agudiza por la copresencia de dos tendencias que, al nivel de su especulación de la época, son irreconciliables. La primera se manifiesta en una cierta aproximación al materialismo, expresa durante su período de separación de Fichte e inmediatamente después, especialmente en la *Confesión de fe epicúrea*. Pero también se manifiesta en su filosofía natural de la época, sumamente influida por Goethe; y culmina, por lo que hace a la objetividad natural, en la proposición: es «lisamente imposible... que se produzca conscientemente nada objetivo... Sólo es objetivo lo que nace inconscientemente».[1] Esa proposición contiene sin duda todavía elementos de las tendencias secundarias materialistas del joven Schelling; pero como se defiende de la necesidad de hacer concesiones al «hilozoismo» (o sea, al materialismo), se produce en su obra una terminología confusa hasta el sofisma, porque lo inconsciente de los procesos naturales cobra el acento

1. SCHELLING, *System des transzendentalen Idealismus, Werke, cit.*, I. III, página 613.

de una inconsciencia psicológica, y la ausencia de todo elemento psíquico-humano— consciente o inconsciente— toma el carácter de una producción «inconsciente» obrada por las fuerzas naturales. Sólo así puede integrarse en el idealismo objetivo del sujeto-objeto idéntico esa tendencia secundaria materialista; el arte se convierte para Schelling en el organon de la filosofía ante todo porque en él existe y domina —supuestamente— esa unidad de lo consciente y lo inconsciente. La génesis y la existencia del arte representan así, con signos cambiados, ese proceso, y lo hacen conceptuable para la filosofía: «La naturaleza empieza inconscientemente y termina conscientemente; la producción no tiene finalidad, pero la tiene el producto. El Yo de la actividad de que aquí hablamos tiene que empezar con consciencia (subjetivamente), y terminar en la inconsciencia consciente, o sea, *objetivamente;* el Yo es consciente según la producción, inconsciente en atención al producto».[1] Esta última determinación contiene una ambigüedad de lo inconsciente. Pues es claro que la obra de arte no puede tener una consciencia, como no lo puede ningún artefacto; desde este punto de vista no se distingue en nada de los demás productos de la práctica humana. La vaga y complicada maquinaria conceptual de Schelling no va pues objetivamente más allá de Kant, y su vinculación de la inconsciencia con la objetividad como rasgo esencial de la naturaleza refuerza aún la falsa construcción que ve en lo inconsciente una potencia unitaria monolítica procedente del estadio prehumano.

Sin partir directamente de Schelling y el romanticismo, la llamada psicología profunda lleva esta tendencia hasta el extremo. Es imposible comprender históricamente su ramificada y varia difusión si no se la pone en relación con las tendencias míticas —creadoras de mitos «científicos»— de glorificación de lo dionisíaco, lo ctónico, etc. En todas esas teorías la vida consciente del hombre se presenta como una superficie estrecha y frágil que recubre muy problemáticamente el abismo y fondo originario de lo inconsciente; la mayoría de esos autores —aunque con motivaciones diversas— parecen además considerar trágico que no se consumara el dominio completo de ese inconsciente sobre la consciencia. (La contraposición de alma inconsciente y espíritu consciente en la obra de Klages es el ejemplo más espléndido de esas actitudes

1. *Ibid.*, pág. 617.

estimativas.) Así pues, lo que en el clasicismo y en los comienzos románticos se concibió simplemente como contraposición entre el ser y el devenir de la naturaleza y el pensar y el hacer de los hombres se convierte ahora en un fundamento unitario, cósmico y necesario de todo ser humano; la líbido sexual de Freud fue la primera forma, relativamente sencilla, de esa construcción de la relación entre lo consciente y lo inconsciente. Ya Freud —que es relativamente crítico y, por lo menos en su intención consciente, sin duda un autor orientado por el espíritu científico— tiende sin embargo a considerar todos los modos posibles de manifestación del hombre como una especie de «sobrestructura» dependiente de ese poder cósmico. Recuérdese, por ejemplo, que Freud ve el valor del trabajo, de la actividad profesional, etc., en el hecho de que son medios a mano y a veces muy eficaces de sublimar la líbido.[1] En posteriores representantes de la psicología profunda, en cuyo pensamiento la desvaloración metafísica de la consciencia desencadena ya una actitud anticientífica más o menos abierta, la tendencia mitificadora aparece aún más claramente en primer plano. No podemos dedicarnos aquí a describir la deformación del cuadro de la vida anímica que así se produce. Recordemos sólo el intenso modo como la categoría psicológica de la inhibición (represión en Freud) recibe un acento valorativo negativo, con lo que toda la estructura y la dinámica de los procesos psicológicos, que se basan realmente en el equilibrio concreto en cada caso del estímulo y la inhibición, quedan destruidas y sustituidas por míticas imágenes desiderativas. (Volveremos a hablar del problema de la inhibición.)

Intentaremos ahora enumerar al menos brevemente las interrelaciones concretas y reales entre procesos de decurso consciente y proceso de decurso inconsciente en la vida anímica humana, con objeto de que la comprensión de su complejidad y su diversidad nos permita plantear concretamente la cuestión del carácter consciente o inconsciente de los fenómenos psíquicos que se producen en el sistema de señalización 1', y ante todo de los que intervienen en el proceso de creación artística. Hay que indicar ante todo que los procesos fisiológicos mismos y sus trasformaciones en procesos psíquicos son para el hombre siempre y por necesidad inconscientes. No podemos, por principio, tomar consciencia de cómo una

1. S. FREUD, *Das Unbehagen an der Kultur* [El malestar por la cultura], Wien 1930, pág. 31.

radiación luminosa que nos llega al ojo aparece en nuestra consciencia como color rojo; en gran número de esos procesos no se registra conscientemente como color, por ejemplo, más que una perturbación interna o externa, sin que en la mayoría de los casos se sea capaz de inferir correctamente ni siquiera el hecho mismo. Respecto de esta concreta parte de lo inconsciente puede efectivamente hablarse de herencia del estado natural, porque los procesos fisiológicos y los procesos físicos y químicos superados en ellos se han constituido en fases evolutivas en las que la consciencia no se daba aún en forma alguna. Ni siquiera la investigación científica más perfecta de esos factores puede alterar la situación, pues la investigación descubre conexiones objetivas generales, y no puede, por tanto, convertirlas en conexiones conscientemente apercibidas por el sujeto vivencial. Del mismo modo inconsciente funcionan los reflejos incondicionados, aunque en el caso de éstos ya no es absolutamente seguro que pertenezcan sin excepción al reino natural; muchos sí, pero es perfectamente posible que estímulos que obren durante siglos o milenios en la vida social del hombre, y siempre en un sentido esencialmente idéntico, desencadenen reflejos incondicionados. En todo caso, y cualquiera que haya sido su génesis, se trata del fenómeno psicológico generalmente llamado instintivo.

Los reflejos condicionados y fijados son de naturaleza muy diversa. Aquí se nos presenta por vez primera el hecho de que entre la consciencia y la inconsciencia opera una interacción recíproca e ininterrumpida, y de que el hombre puede trasformar con toda consciencia muchas cosas en funcionamiento inconsciente; éste es en este caso el momento dominante. Como es natural, también en los animales superiores abundan muchísimo los reflejos condicionados; puede incluso decirse que también en ellos tiene lugar el proceso de trasformación recién indicado. Piénsese en los juegos de muchos animales jóvenes, en el aprendizaje del vuelo recibido por las jóvenes golondrinas antes de sus migraciones: lo relevante es, también aquí, que una serie de movimientos, modos de comportamiento, etc., son fijados por los animales como reflejos condicionados. Cosa análoga ocurre frecuentemente en el hombre. El fenómeno acerca del cual queremos llamar la atención se encuentra, empero, a un nivel más evolucionado cualitativamente. En primer lugar, el punto de partida es muy a menudo del todo consciente; a veces es incluso un óptimo concreto conseguido por medio de la investigación científica, como ocurre con los modernos métodos de

trabajo, en el ejercicio sistemático del deporte, etc. En segundo lugar —y esto es lo esencial— este consciente hacer inconsciente una serie de movimientos, operaciones, etc., se utiliza para conquistar un ámbito o espacio de juego para la formación, el desarrollo y el despliegue de una acción consciente superior. Cuando, por ejemplo, un jugador de tenis o un corredor estudia todas las posibilidades de movimientos útiles y se los fija mediante entrenamiento en forma de reflejos condicionados, lo hace ante todo con objeto de poder concentrar toda su consciencia durante la competición seria en la táctica que debe seguir. La seguridad de que, llegado el caso, sus manos y sus pies descubrirán «por sí mismos» el movimiento adecuado para la situación, le permite dedicar toda la atención a la mejor táctica para vencer al enemigo. Como es natural, es también un elemento del entrenamiento el conseguir una condición física óptima, pero eso no disminuye en absoluto la importancia decisiva del momento que hemos subrayado. Lo importante para nosotros es comprobar que este proceso produce en la psique del individuo una suma coherente de elementos conscientes e inconscientes, con un inconsciente —por cierto— que es totalmente producto de la cultura, de actividades humanas conscientemente dirigidas, y de ninguna manera una cualidad del hombre como ser natural. A eso se añade todavía que la acción consciente así liberada se desarrolla, en su mayor parte al menos, por medio del funcionamiento del sistema de señalización 1'; sería una falseadora concesión a la terminología de moda llamar instintivas a esas actividades sólo porque las decisiones no suelen formularse verbalmente, conceptualmente. Aparte de que la novedad de esos modos de actuación no habría permitido la formación de un instinto, su esencia consiste precisamente en una adaptación ininterrumpida a situaciones siempre nuevas, en decisiones razonables e instantáneas en las nuevas situaciones, y en la preparación de otras situaciones nuevas, etc. La diferenciación cualitativa entre el sistema de señalización 1' y el instinto es también aquí claramente visible.

El carácter no instintivo de esos modos de reacción al mundo externo que el hombre mismo hace inconscientes aparece también en los necesarios conflictos que produce constantemente su aplicación. Mientras que el instinto nace en circunstancias muy duraderas y en lo esencial inmutables, la inconsciencia artificialmente producida es un medio de que el hombre dispone para adecuarse

últimamente a situaciones en las cuales son inevitables cambios, novedades, etc. Por eso los reflejos condicionados así fijados tienen que quedar incondicionalmente sometidos a la consciencia dirigente (funcione ésta como sistema de señalización 1' o como sistema 2). Pero este caso ideal no suele presentarse en la práctica. En la realidad se producen más frecuentemente los dos polos extremos de relación inadecuada entre la consciencia y lo inconsciente por ella producido: aparecen, por una parte, los tipos del chapucero, el diletante, etc., que no son capaces de desarrollar en cantidad y calidad suficiente reflejos condicionados, y se ven por tanto obligados a ejecutar con plena consciencia lo que sin dificultad objetiva habría podido ser reflejo condicionado; por otro lado, los tipos del pedante, el rutinario, etc., en los que el sistema de reflejos condicionados fijados se produjo con cierto automatismo, por lo que se impide la estimación consciente de la situación concreta nueva en cada caso, junto con la acción que le corresponde, y eso acarrea reacciones erróneas. La fijación de reflejos condicionados no es, pues, ventajosa para la práctica humana más que si, llegado el caso, se mantiene dependiente de la consciencia de la persona que obra, necesite ésta o no en cada caso los reflejos fijados. Pero esto presupone un sistema de inhibiciones ejercitado al mismo tiempo que se desarrollaban los reflejos condicionados y de funcionamiento simultáneo con el de éste; este hecho determina aún más complejamente la peculiar interacción de los componentes conscientes e inconscientes (hechos inconscientes) en la vida humana.

Hemos hablado de una interacción conscientemente producida entre los elementos conscientes e inconscientes de la vida. Pero el terreno de esa interacción es mucho más extenso que la fijación recién descrita de reflejos condicionados. Muchos de esos procesos discurren en lo inconsciente, al menos en su mayor parte. Baste aludir al fenómeno de la memoria. Ningún hombre podría pensar ni obrar si estuviera permanentemente presente en su consciencia todo aquello de lo cual puede acordarse llegado el caso. Por eso se produce en todo hombre normal la tendencia a una interacción viva y práctica por la cual la memoria no hace consciente más que lo que el sujeto necesite de su pasado acervo experiencial en el momento dado. Hemos utilizado con intención la palabra tendencia, pues casi nunca se trata de un funcionamiento mecánico —ni en buen ni en mal sentido— y sin fallos de la memoria. Por una

parte, a menudo aparecen de modo perturbador o torturador, etc., recuerdos en la consciencia; por otra parte, también ocurre muchas veces que en el momento decisivo el sujeto no consigue hacerse presente el pasado que necesitaba. Ambas cosas indican que tampoco aquí se enfrenta un «mundo» de lo inconsciente con un «mundo» de lo consciente, sino que hay más bien un ininterrumpido proceso de interacción entre ambos, cuyas legalidades, ciertamente, apenas conocemos hoy. Aunque seguramente el proceso mismo discurre en lo esencial espontáneamente, sería falso subestimar la importancia del elemento consciente en él. Es un hecho sabido que se puede «entrenar» la memoria, y aunque las posibilidades de esos ejercicios no pueden ser ilimitadas, sin embargo, la memoria no se distingue en esto de otras interacciones entre la consciencia y la inconsciencia, pues siempre son decisivas para el éxito o el fracaso la predisposición individual, la corrección de los métodos utilizados, etc. La aplicación, frecuentemente feliz, de métodos mnemotécnicos muestra que es perfectamente posible hacer de determinados recuerdos reflejos condicionados bien fijados; este carácter suyo se manifiesta también en el hecho de que tales recuerdos suelen conservarse del mejor modo si están en uso continuo, y fracasan en cambio frecuentemente si durante mucho tiempo no han sido utilizados. En este complejo hay que incluir también los fenómenos, ya estudiados en otros contextos, de la ocurrencia, la intuición, etc. Para no repetir cosas ya dichas, observaremos aquí brevemente que estos fenómenos son siempre continuaciones inconscientes de procesos mentales conscientes, que su carácter «repentino» no vale más que en sentido psicológico, como aparición inesperada de elementos del inconsciente, pero que desde el punto de vista del contenido hay una continuidad evidente entre los esfuerzos intelectuales conscientes y la intuición. Aunque la ciencia no ha descubierto todavía el mecanismo fisiológico y psicológico de esa continuidad, su existencia comprobable es un argumento seguro en favor de la existencia y del funcionamiento permanente de esas interacciones entre lo consciente y lo inconsciente.

Podemos observar esa interacción desde otro punto de vista recordando nuestra determinación social de la consciencia como verdadera o falsa. Esta consciencia, tal como se ha tratado hasta ahora, es una categoría social, es decir, expresa la relación de contenido entre el ser histórico-social de cada caso y su reflejo adecuado o inadecuado en la correspondiente consciencia histórico-

social; su aplicabilidad histórico-social se basa precisamente en que no es psicológica. Pero es forzoso atender ahora también a sus aspectos psicológicos, porque todo acaecer histórico-social tiene que realizarse en hechos individuales, de lo que resulta sin más un amplio terreno de interacciones. De acuerdo con la idea que aquí seguimos, no vamos a ocuparnos de la parte objetivamente tal vez más importante de esas relaciones, que es la influencia real de las manifestaciones de las individualidades en la formación de la consciencia social, verdadera o falsa. Nos interesa exclusivamente la cuestión de cómo obra esta última en la vida anímica de los individuos humanos. La ciencia psicológica habitual no nos presta en esto gran ayuda; del mismo modo que suele descuidar la base fisiológica de lo psíquico, así también ignora su fundamentación en el ser social, se dedica por lo común a estudiar una vida anímica individual artificialmente aislada y no suele considerar lo social sino, a lo sumo, en su inmediatez más externa, como entorno, *milieu*, etc.

Pero la cuestión de si y en qué medida impera en un momento dado y en su clase la falsa consciencia tiene la mayor influencia en la psicología de cada hombre. Lo importante no es que ese hecho tenga una clara formulación consciente o incluso de visión del mundo; esa consciencia social obra profundamente en la vida cotidiana de todo hombre muchas veces como sistema implícito de mandatos y prohibiciones, de modelos positivos y negativos. Desde un punto de vista inmediato, es cierto que la naturaleza, la conexión, etc., de los reflejos y las inhibiciones de cada hombre nacen de sus necesidades personales; pero como no sólo ocurre que las posibilidades de satisfacción de esas necesidades dependen de la situación social y de la posición del hombre en ella, sino que, además, la verdad o falsedad de la imagen que tiene de esas conexiones ejerce una gran influencia en la satisfactibilidad de sus deseos, esta complicadísima constelación tiene que influenciar decisivamente la estructura de cada consciencia participante, la relación de lo consciente con lo inconsciente en ella, el modo de su interacción. Es, naturalmente, imposible enumerar siquiera las contradicciones que aquí se producen, por no hablar ya de someterlas a un análisis suficiente. Puede bastar con hacer algunas indicaciones acerca del problema, tanto tiempo de moda, de la «represión» (inhibición). Es claro que cuanto más rotundamente falsa sea en sentido social la consciencia de un hombre, tanto más aumentarán las posibi-

lidades de conflicto con su entorno social. En uno de los polos encontramos los tipos quijotescos, en cuyo caso extremo —el construido por Cervantes— desaparecen todas las inhibiciones puestas a una conducta socialmente no razonable. El otro extremo es el intento de una adaptación lo más absoluta posible a situaciones que contradicen violentamente las necesidades del hombre afectado. En estos casos el sujeto tiene que desarrollar en sí las inhibiciones más intensas que sea posible, las cuales se refieren ante todo a lo más importante para su consciencia: este hombre tiene que convertir en objeto de su comportamiento consciente lo que le repugna, mientras que lo que verdaderamente aprecia tiene que pasar a un inconsciente reprimido. La generalísima estructura, así describible, de este tipo de comportamiento abarca, naturalmente, una amplísima escala de múltiples transiciones. Puede darse, por ejemplo, el dominio imperioso de la mentira vital, tal como Ibsen la ha descrito en el Hjalmar Ekdal del *Pato salvaje*; puede también darse la «doble vida» en el sentido de Gottfried Benn; la situación puede estallar también en las más diversas enfermedades nerviosas, auténticas o fingidas («huida a la enfermedad»), etc. Desde el punto de vista psicológico todo eso conduce a una destrucción del equilibrio del sistema reflejo. La constricción permanente a un comportamiento que produce desagrado, la inhibición constante de los afectos personalmente más importantes produce aquel estado en el cual lo consciente y lo inconsciente se contraponen hostilmente en el hombre, en vez de promoverse recíprocamente —aunque sea a través de contradicciones— como es normal en el ser humano. Estas formas de perturbación psíquica son pues primariamente fenómenos sociales. Como es natural, procesos de decurso análogo pueden tener una base predominantemente fisiológica, y dado el escaso conocimiento actual de los dos fundamentos objetivos de la vida anímica aún sabemos menos acerca de una posible colaboración de los dos factores.

El conocimiento de esas indisolubles interrelaciones entre componentes primariamente sociales y componentes originariamente psico-fisiológicas de la realidad anímica del hombre y de sus modos de funcionamiento se manifiesta más luminosamente si pensamos en la discutida cuestión de las pasiones. Mientras el mundo de los semejantes humanos se trata sólo de acuerdo con categorías muy generales —como en el método more geometrico de Spinoza—, mientras se pone en él el ideal de un dominio absoluto de la

sabiduría consciente, parece estar fuera de duda una decisión clara, aunque obviamente negativa, respecto de esta cuestión. Según Spinoza, una pasión deja de serlo «en cuanto que formamos una idea clara y distinta de ella», pues una pasión es en su esencia «una idea confusa», que tiene por tanto que perder su carácter originario en cuanto pasa a consciencia.[1] No discutimos aquí la extraordinaria importancia ética de esa doctrina. Nos interesa psicológicamente en la medida en que una vida concorde con ese ideal acarrea, por una parte, un dominio completo de la consciencia en la vida anímica sin provocar por ello desarmonías psíquicas. Al contrario: cuanto menos ultramundano y ascético es un ideal así —como en los casos de Spinoza o Epicuro— tanto más intensamente mueve en el sentido de una vida íntimamente rica y armoniosa. Pues la riqueza anímica es la elaboración intensiva de lo que el hombre recibe del mundo externo y posee en sí mismo como dado. La eliminación o desvaloración de mucha cosa que los hombres consideran en general importante no puede deteriorar en nada esa riqueza. Como es natural, esta cuestión pierde todo sentido si se plantea formalmente, no desde el punto de vista del contenido (contenido, también, en sentido histórico-social). La estrechez o la amplitud, la profundidad o la superficialidad, el gran horizonte o la limitación del comportamiento dependen de los contenidos afirmados o negados, esto es, alejados de la vida anímica consciente por obra de inhibiciones.

Pero esta justificación y hasta admiración del comportamiento propuesto por Spinoza por lo que hace a las pasiones no puede en modo alguno implicar que ésa sea la única posibilidad contemplable. Por el contrario, ni siquiera es típica del comportamiento vital medio de los hombres, cosa suficientemente explicada por su carácter ideal. El papel de la consciencia como principio rector de las actividades humanas suele presentarse de formas mucho más complicadas. No podemos tener en cuenta a este respecto más que los momentos teoréticamente decisivos. Observemos ante todo que la personalidad real de los hombres suele ser mucho más complicada en aspectos que la imagen consciente que ellos tienen de sí mismos. Aun eliminando en seguida los casos groseros de autoengaño por vanidad, etc., queda el hecho de que el hombre no sabe lo que propiamente quiere, lo que propiamente es, hasta que

1. SPINOZA, *Etica*, parte V, teorema 3.

las circunstancias le ponen ante una necesidad de elegir en la cual su existencia espontánea anterior tiene que confirmarse o recusarse, continuarse o alterarse. Shaw ha mostrado en su *Muchacho endemoniado* la obviedad con la cual Richard Dudgeon y el pastor Andersen, sorprendiéndose ellos mismos, pero con plena seguridad y evidencia morales, se deciden, en un momento crucial, por caminos que contradicen directamente la vida anterior de cada uno, su consciente concepción del mundo. El hecho así manifiesto no tiene, ni siquiera en esa forma poéticamente radicalizada, nada que ver con ningún irracionalismo o nihilismo, expresión de algún enigma absoluto de cada hombre, de algún incógnito «eterno». Lo que sí se tiene es una confirmación práctica ejemplar del constante escepticismo de Goethe para con el «Conócete a ti mismo», escepticismo del cual el propio Goethe no infirió nunca consecuencias agnósticas.

Parece que nos encontremos aquí con aquella estructura —comprensiva esta vez de toda la anchura y la profundidad de la vida humana— con la que tropezamos antes, por ejemplo, en el análisis de la consciencia, a saber: que los pensamientos y las acciones conscientemente ejecutados, las manifestaciones espontáneas, etc., no se encuentran simplemente almacenadas en la memoria, sino que tienen una existencia relativamente autónoma, la cual suscita las más diversas contradicciones cuando se intenta llevar aquellos contenidos a consciencia. Como en el caso creado por Shaw, puede resultar fácilmente que las formas de vida elegidas una vez por un hombre en interacción con sus semejantes y su retorno, la forma que él ha desarrollado, mantenido y a veces hasta defendido resueltamente, no sea precisamente la que corresponde con propiedad y mayor profundidad a su personalidad total. En el caso de Shaw contemplamos una radicalización extrema, pero muy instructiva porque las determinaciones psíquicas que regulan todas las trasformaciones de la vida humana, llevan a cabo las correcciones de la línea de conducta anterior, liquidan tendencias falsas, etc., hacen visible en forma concentrada algo que en los estadios de transición aparece desdibujado y oculto. Hay que tener presentes esos hechos si no se quiere vulgarizar simplísticamente la noción de la vida humana. Pero la comprobación de los hechos no es aún una respuesta —la respuesta que afirma un misterio de lo inconsciente—, sino una pregunta permanente puesta a la vida, un estímulo permanente para conocerse mejor a sí mismo y conocer mejor a los de-

más. No es nada frecuente que el hombre descubra inmediatamente, como de golpe, la verdadera tarea de su vida, la forma de vida que le es adecuada, a la primera interacción con el mundo circundante. La búsqueda tiene frecuentemente lugar con plena consciencia, y más de un repaso de cuentas consigo mismo, más de una alteración de la vida es fruto de reflexiones conscientes. Pero precisamente porque el hombre no es sólo un ente individual concreto, sino también y siempre un ser activo en el hic et nunc de una concreta realidad histórico-social, la descrita corrección de falsas representaciones de sí mismo es de la mayor importancia vital. Esa corrección no arranca de una tenebrosa nada ni cae del cielo de un inconsciente enigmático y autónomo, sino que es igualmente un producto de la actividad del hombre. Incluso en un caso tan extremo como el citado de Richard Dudgeon, el renacimiento moral, el definitivo autoencuentro de la personalidad se ha preparado durante mucho tiempo, y si no ha podido hacerse consciente hasta la peripecia misma es que subyace a la ignorancia de las propias tendencias más profundas una consciencia falsa de ellas, y ésta falsa consciencia no es independiente de la consciencia falsa que imponen al individuo la época y la posición de él en ella. Sólo un punto de vista así puede despojar a las pasiones de su enigmático carácter. Leyendo, por ejemplo, las descripciones dedicadas por Taine a los personajes de Balzac o de Shakespeare, se tiene la impresión de que las pasiones eran seres vivos completamente autónomos, presentes en el seno de un hombre y dotados de una propia necesidad completamente fatal que, llegado el caso, arrastra sin resistencia posible al individuo, como la tormenta un indefenso bote de pescador. Así se han imaginado antiguamente —y míticamente— los mismos hombres las pasiones, como productos de poderes supraterrenos; basta pensar en el amor pecaminoso de la Fedra euripídea, suscitado por Afrodita. El que en el pensamiento de Taine —y en el de Zola y otros— esas fetichizadas fuerzas «trascendentes» aparezcan en forma de mitos contemporáneos, como la mistificada herencia, etc., cambia muy poco la sustancia de la cosa. Con esto la descuidada ignorancia de todas las determinaciones de fundamento histórico-social se venga y se hace pagar por la psicología. Pues desde el punto de vista objetivo, las pasiones se distinguen de los afectos corrientes ante todo en un sentido cuantitativo: no son ya mera parte de la vida interior que pueda promoverse o inhibirse según las circunstancias internas y externas, sino que crecen en el hombre

hasta conseguir una fuerza excluyente que exige tiránicamente satisfacción y muestra muchas veces su irresistibilidad destruyendo obstáculos externos e internos. Para comprender adecuadamente las pasiones no hay que pasar por alto esa peculiaridad cualitativa, nacida de su despliegue cuantitativo, pues en muchos casos meros afectos y hasta simples ocurrencias se imponen sin resistencia a causa de que el sistema de inhibiciones está escasamente desarrollado o se ha debilitado patológicamente. Cuando esa debilidad tiene fundamentos fisiológicos, se trata de fenómenos patológicos que caen fuera de nuestras presentes consideraciones. Pero también puede ser un producto pura o predominantemente social, porque determinadas situaciones sociales desarrollen en el hombre, espontánea o conscientemente, un desprecio de las prohibiciones, vinculaciones, etc. socialmente dadas, lo cual equivale psicológicamente a una debilitación o hasta eliminación de las inhibiciones correspondientes. En hombres que se hayan educado de ese modo, afectos que en sí mismos no sean muy fuertes se imponen sin ninguna resistencia y dan vía libre a las más absurdas actividades. El Lafcadio de Gide o las figuras juveniles de los *Faux monneyeurs* lo muestran claramente. Y precisamente porque en sentido fisiológico son personajes que pueden considerarse normales, precisamente porque la doctrina de la «action gratuite» es una doctrina de riguroso condicionamiento histórico-social, es útil estudiar con la ayuda de tales casos límite la importancia de los componentes sociales de las pasiones.

Por lo que hace a la pasión en el sentido más propio, hay que tener en cuenta, por una parte, el problema antes tratado de que el hombre intenta muchas veces armonizar por mero tanteo, irregularmente, a través de crisis, su vida individual, sus aspiraciones personales, con las posibilidades objetivas que le ofrecen la sociedad del momento, su situación de clase en ella, etc. En esos choques entre la realidad y el hombre, éste pasa a consciencia mucha cosa que hasta el momento obraba en él, positiva o negativamente, sin ser reconocida, en forma de deseo o nostalgia, de malestar o de recusación inconsciente; la eficacia anterior sería más o menos clara, conocida a lo sumo, pero no reconocida. Esos procesos son muy frecuentemente procesos de devenir consciente, de conscienciación, y Ernst Bloch tiene razón en lo esencial cuando contrapone en esto lo Aun-no-consciente al inconsciente de Freud: «El inconsciente del psicoanálisis no es nunca un *Aun-no-consciente,*

un elemento de progresiones, sino que consta más bien de regresiones».[1] El devenir consciente de un Aun-no-consciente en la vida humana es pues un producto psicológico necesario de la interacción activa entre la persona y el mundo circundante, y muestra, en radical contraposición con la psicología profunda, la real estructura anímica del hombre activo. Los conflictos consiguientes, a los que ya hemos aludido, constituyen un suelo favorable para el crecimiento de las pasiones. Pero hay que acentuar desde el primer momento que, aunque frecuentemente las pasiones no se manifiestan hasta que se llega a alguna colisión, no puede, sin embargo, afirmarse una vinculación necesaria entre pasiones y colisiones. La profunda tendencia de un hombre a llevar una vida concorde con sus auténticas necesidades puede sin duda provocar choques con el mundo y escisiones en el sujeto mismo, pero no es absolutamente fatal que los provoque. El amor del matrimonio Browning, la tranquila vida de muchos científicos, artistas, etc., dan testimonio irrefutable de ello. Por otra parte, ni el más exacto conocimiento de los fundamentos sociales del choque entre un individuo dominado por su pasión y el mundo circundante puede ser instructivo para la psicología más que si la componente social aparece del modo más concreto. Pues no basta con descubrir las determinaciones de la contraposición aguda de cada caso, sino que hay que aclarar además cómo influyen en los hombres las circunstancias sociales presentes, las tendencias evolutivas, las contraposiciones, etc., y en qué medida el nivel o grado en que se den es adecuado para trasformar los obstáculos sociales, puestos a concretas pasiones, en el individuo mismo, en inhibiciones eficaces. En todo eso se concreta la interacción entre la consciencia verdadera o falsa en sentido histórico y los deseos, las necesidades y los esfuerzos individuales.

Sobre esas consideraciones se comprende perfectamente el lugar común según el cual los tiempos de crisis sociales (y de su preparación) dan las condiciones más favorables para las pasiones eruptivas. Pues la crisis (y ya su preparación) relaja las inhibiciones internas con las que suele estar enlazado un mandamiento o una prohibición social. Como es natural un proceso así tiene muy varios grados que en la realidad pueden dar lugar a consecuencias psicológicas contrapuestas. Shakespeare, por ejemplo, deja claro en

1. E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* [El principio esperanza], Berlin 1954, I, pág. 68.

Romeo y Julieta con sólo unos pocos rasgos que la pugna de clanes feudales entre los Capuletos y los Montescos es para el pueblo y para el gobierno de Verona algo ya rebasado, un cuerpo extraño en la vida actual de su sociedad. Por eso en la pareja enamorada no obran ya casi inhibiciones internas al respecto, y su pasión se confirma en el conflicto trágico puramente como una lucha de la necesidad interior humana contra obstáculos externos fatales. Muy distinta es la situación en la novela *La princesse de Clèves* de la marquesa de La Fayette. Ciertamente describe la autora una sociedad en la cual el erotismo individual ha abierto ya profundas brechas en la concepción convencional, cortesano-feudal del matrimonio y en la que ya muy frecuentemente sólo la apariencia externa de la decencia recubre un libertinaje desencadenado; pero esa sociedad se encuentra aún en el estadio de plena disolución de la vieja moral. Por eso se produce en la protagonista una lucha interior contra la propia pasión, lucha que termina con una resignación patética; se trata de sentimientos y de conflictos sentimentales que ya son en gran parte extraños para el mundo aristocrático que describen más tarde Laclos y, sobre todo, Balzac. Precisamente la cualidad más profunda de las pasiones se despliega en el terreno de esas concretas interacciones entre el individuo y la sociedad. Estas interacciones pueden ser, desde luego, tanto promotoras cuanto inhibidoras del estallido y el decurso de la pasión. En el último ejemplo aducido son inhibidoras, pero he mostrado, por ejemplo, que determinadas finalidades clasistas positivas de la burguesía ascendente han tenido un papel importante, determinante y promotor del contenido y el tipo del amor de Werther.[1]

Es característico de la pasión auténtica —a diferencia del mero afecto que llega a ser dominante sólo a causa de la falta de inhibiciones— el que produzca típicamente un grado relativamente alto de consciencia en el individuo al que afecta. Precisamente la lucha seria contra la sociedad —y acaso también contra las inhibiciones internas producidas por ella en el hombre— influye en el sentido de un reforzamiento de la consciencia.

Esa tendencia puede registrarse ya en la Fedra de Eurípides. Y no sólo en los protagonistas del drama, a propósito de los cuales incluso la forma apunta en esa dirección; cuando Gottfried Keller

1. G. Lukács, *Goethe und seine Zeit* [Goethe y su época], Berlin 1953, págs. 52 ss.; y en *Werke, cit.*, vol. 7.

traspone el tema Romeo-Julieta a un ambiente campesino se mantiene esa tendencia a la consciencia, aunque sea, naturalmente, de acuerdo con la concreta altura consciente de los personajes. Hasta el momento hemos intentado aclarar el problema de la pasión tomando como material conflictos amorosos. Pero, aunque Fourier tiene toda la razón cuando ve en la situación de la mujer —y, por tanto, en las formas del amor— un criterio de la naturaleza de una cultura, y aunque precisamente por eso no sea casual la frecuencia con la que el arte pone en el centro de sus formaciones ese ciclo temático, el análisis de la consciencia en las pasiones sería unilateral y desviado si nos limitáramos a ese tipo de pasión. Una ampliación temática es muy importante precisamente para entender este punto de la consciencia. Pues resulta que la pasión auténtica no sólo es capaz psicológicamente de producir consciencia, sino que además su punto de partida y su contenido pueden estar también en el mundo de lo consciente. Como es natural, hay que seguir entendiendo la consciencia en sentido meramente psicológico; su verdad o falsedad, y hasta su sinceridad o su carácter sofístico y engañoso o de autoengaño, tienen que subsumirse también psicológicamente bajo la consciencia. No es necesario concebir hegelianamente como pasiones todas las actividades particularmente interesadas de los hombres para descubrir un campo de acción ilimitado a las pasiones de más diversa especie, el cual —empezando por la cotidianidad, y pasando por el oficio, el arte, la ciencia, etc., hasta llegar a la política— se extiende a la totalidad de la vida humana. Desde el Ricardo III de Shakespeare hasta el Gamelin de *Les dieux ont soif* de Anatole France, la literatura universal nos ofrece una entera galería de ejemplos de que ideas conscientemente captadas, asimiladas y aplicadas puden desencadenar pasiones tan irresistibles como la elementalidad del amor. Creemos pues que la afirmación de que las pasiones —en sentido psicológico— no sólo no oscurecen, ni menos ahogan, la consciencia, sino que, por el contrario, la levantan a veces hasta una claridad y un refinamiento proféticos, que puede ser también sin duda sofístico, ha mostrado su evidencia y no necesita ya más documentación.

Este extenso excurso acerca de diversas formas de consciencia —que desde el punto de vista del contenido es, de todos modos, necesariamente breve— era necesario porque la relación del hombre con el arte ha sido desde antiguo un caldo de cultivo para el desarrollo de los mitos del inconsciente; hemos visto que hasta el mismo

Kant sucumbió a tales tentaciones. Por eso había que aclarar esquemáticamente, al menos en una serie de casos, la constante interacción —muy varia, pero siempre concreta y racionalmente comprensible— de la consciencia y la inconsciencia, con objeto de poder luego dejar completa y simplemente de lado esas leyendas y contemplar el problema mismo según su verdadera forma. Admitiendo que hemos considerado ya el sistema de señalización 1' en sus diversos modos de manifestación, se desprende de la totalidad de los hechos comprobados que ese sistema es por su esencia una peculiar forma de la consciencia. Ya su naturaleza de sistema de señales de señales lo pone en estricto paralelismo con el sistema de señalización 2 y lo separa de los reflejos condicionados e incondicionados. Como hemos descrito de muchas maneras, su papel en la vida muestra inequívocamente que representa una forma específica de la consciencia, la cual es capaz de funcionar en situaciones en las cuales, a consecuencia de modos de acción determinados por ciertas condiciones y circunstancias, fracasaría la forma normal y corriente de la consciencia. También los ejemplos complementarios que hemos aducido dan testimonio de esa verdad: la esporádica aparición del sistema de señalización 1' en algunos animales domésticos es sin duda una primera aparición de la consciencia en seres vivos cuyas condiciones evolutivas no les permiten ya llevarla hasta un despliegue de sus demás formas. Por otra parte, hemos podido observar en algunos casos de locura que el reflejo de la realidad por medio del sistema de señalización 1' y el intento de hacer comprensible lo así captado es un último y desesperado llamear de la consciencia de enfermos cuya vida consciente se hunde, aparte de eso, necesariamente en la plena oscuridad sin sentido de lo inconsciente ya sin dominar.

Observando fenómenos de la vida pudimos registrar una gran labilidad del sistema de señalización 1', transiciones suaves entre él y los reflejos condicionados por una parte y el sistema de señalización 2 por otra. En eso pudimos ciertamente ver que este carácter oscilante de nuestro fenómeno hace muy difícil de captar su sustantividad, más difícil, por ejemplo, que la del sistema 2, pero no la elimina ni la oculta totalmente: piénsese, por ejemplo, en la relación entre la táctica (sistema de señalización 1') y el ejercicio y entrenamiento (reflejos condicionados fijados) en el deporte. La relación con el arte aporta aquí una modificación cualitativa: el medio homogéneo de toda obra de arte se crea precisamente para

orientar al receptor a una vivencia continua de lo conformado y para dirigir sus vivencias en la dirección prescrita por la obra, con las intensificaciones, degradaciones, etc. previstas. Esto se hace sumiendo al receptor en un mundo de reflejo o reproducción en el cual todo lo que aparece tiende a que su recepción de lo conformado tenga lugar exclusivamente por medio del sistema de señalización 1'. El receptor desconecta temporalmente sus relaciones con la realidad misma y detiene sus intentos de ordenar mentalmente lo percibido en ella; el receptor —de acuerdo con el ideal de la receptividad— se entrega totalmente a lo conformado, «vive» en el «mundo» creado por la obra. Es fácil —y por eso ocurre muchas veces— calificar de inconsciente esa situación. Pero no debe nunca olvidarse que hasta el receptor más ingenuo queda siempre consciente de que no está ante la realidad, sino ante una refiguración de ella. Si falta esa consciencia, deja de haber también relación estética con la obra; también puede producirse en este caso una determinada consciencia, pero de otra naturaleza; será, por ejemplo, la de Don Quijote leyendo novelas de caballería o contemplando la representación de los títeres de Maese Pedro. La consciencia estética del receptor puede ser muy despierta, aunque por de pronto no se manifieste de un modo verbal-intelectual, ni pueda hacerlo: reacciona con gran sensibilidad a la fuerza o la debilidad del poder evocador y director de la obra y pone rigurosas exigencias —dentro de la eficacia del medio homogéneo y de su específico carácter evocador de vivencias— en cuanto a coherencia, consecuencia, «lógica» de lo artísticamente desarrollado. Al estudiar el Antes y el Después de la receptividad hemos visto varias veces que esa específica consciencia estética —la consciencia propia del dominio del sistema de señalización 1' en la psique— nace de la vida cotidiana, que es mixta en esto, y vuelve a desembocar en ella. Pero en estos procesos no se trata de que algo inconsciente se haga consciente, sino de que el hombre —como ocurre frecuentemente también en otras manifestaciones vitales— pasa de una forma de consciencia a otra. Podemos contentarnos provisionalmente con esa simple formulación del hecho. Pronto hablaremos de lo específico de esa consciencia y de su importancia en la totalidad de la vida humana.

El dominio efectivo de las leyendas acerca del paraíso de lo inconsciente se encuentra en el ámbito del proceso artístico creador. Esas leyendas se remontan a los orígenes más primitivos, cuando recibieron su forma primera como mitos de la inspiración divina;

pero sobreviven en forma secularizada hasta nuestros días. (El que los enemigos del arte interpretaran a veces la inspiración divina como inspiración diabólico-demoníaca no altera en nada la esencia psicológica de la cosa.) Para pasar lo más rápidamente posible del terreno de las imágenes psicológicas fabuladas al de la realidad, declararemos en seguida que el proceso de creación artística es una actividad muy peculiar, sumamente complicada y de carácter resueltamente teleológico. Visto abstractamente, no se distingue casi en principio desde este punto de vista de otros modos de actividad humana, ante todo del trabajo; es sabido históricamente que durante mucho tiempo las fronteras entre la artesanía y el arte fueron sumamente fluidas y llenas de transiciones. La consciencia es, empero, un rasgo psicológico general de las actividades teleológicas, ante todo del trabajo. Es posible, sin duda, que toda una serie de momentos regularmente repetitivos del trabajo, y hasta totalidades de esta naturaleza, puedan realizarse por fragmentos de un modo totalmente inconsciente por medio del entrenamiento (fijación de reflejos condicionados). La creación artística no se diferencia en esto de otras actividades productivas —como sostiene la leyenda de la producción artística inconsciente— por ninguna intensificación, sino, al contrario, por la necesidad de un examen crítico constante y, consiguientemente, por la disminución del papel de los elementos inconscientes. Pues una fijación de determinadas partes «técnicas» del trabajo en forma de reflejos condicionados podría llevar muy fácilmente en la práctica artística a la formación de una manera, y dañar seriamente el valor estético del producto. Por eso todo creador artístico concienzudo controlará sin interrupción, con despierta y aguda consciencia, la propia producción, para averiguar si el momento de que se trate (una palabra, una pincelada, etc.) corresponde a las concretas y únicas exigencias de la obra, del lugar compositivo, etc., o si es resultado de una rutina técnica previamente aprendida. Como es natural, en todo arte tiene que haber una maquinaria que funcione «por sí misma», es decir, de funcionamiento ya inconsciente, como el dominio de la gramática y de la sintaxis por el escritor, el léxico, etc. Pero también en esto interviene constantemente el control de la consciencia, para evitar que giros correctos, pero desgastados, rebajen el estilo hasta la trivialidad. La vigilia de la consciencia artística, el dominio del sistema de señalización 1' sobre los reflejos de acción inconsciente por su

fijación, tiene pues que ser mucho más intensa y desarrollada de lo que suele ser el caso en las demás actividades productivas.

Hemos hablado aquí del papel dominante del sistema de señalización 1'; lo hemos hecho porque en otras partes del proceso de creación —sin duda complicadísimo— hay sin discusión etapas, terrenos, que, al menos parcialmente, suelen ser dominados por el sistema de señalización 2. En este caso está ante todo, y como polo extremo, la aclaración que el artista se dé a sí mismo acerca de las cuestiones últimas de las artes, el arte que él cultiva, el género, las cuales cobran importancia para él en conexión con el trabajo concreto de cada caso o con las perspectivas del mismo. Estas cuestiones nacen obviamente del trabajo artístico mismo, pero se mueven a una enorme altura de generalización intelectual. Igual si esas consideraciones intelectuales se expresan en forma directa, incluso abstracto-teórica —como muy frecuentemente hacen Goethe y Schiller— que si aparecen por un camino indirecto, porque el análisis teórico-estético de otras obras de arte ayude al artista a conseguir la claridad que necesita sobre sus propios problemas de creación —como ocurre en muchos ensayos de Thomas Mann—, siempre domina en eso directamente la normal consciencia intelectual, el sistema de señalización 2. Pero no hay que perder de vista ni por un instante que las ideas conseguidas por esas vías —que a veces son incluso sistemas de pensamiento— tienen siempre su base real, sus criterios veritativos y su evidencia en experiencias posibles y reales que han atravesado el medio del sistema de señalización 1' y se han levantado a una altura generalizada para poder reconducir luego lo hecho consciente, con mayor seguridad, al trabajo artístico consciente, al sistema de señalización 1'. (El hecho de que esas ideas prestan análogos servicios a receptores posibles refuerza la validez general de nuestra afirmación.)

Esta función auxiliar específica del sistema de señalización 2 en el contexto descrito puede iluminarse también desde el polo opuesto. Es frecuente que creadores de orientación académica, o fanáticos partidarios y cultivadores de determinadas tendencias artísticas de moda, o simples aficionados, o hasta artistas auténticos, pero que no han llegado a claridad en su propia producción, puedan desarrollar con mucha seguridad cuestiones generales del arte, o teorías lógicamente coherentes, o sólo agudas, o nada agudas, pero conexas, acerca del arte en general y de su arte propio. Pero la consciencia obtenida por este camino no tiene efectos fecundos

sobre la producción artística. No hablemos ya de teóricos como Gottsched; incluso los fragmentos dramáticos de un escritor tan dotado y de tan profundo pensamiento estético como Otto Ludwig muestran que ni siquiera una apreciable claridad general acerca de cuestiones generales del arte, aunque se refieran al ¿Por qué? del valor estético de concretas obras, puede ser fecunda para el propio proceso creador si no es capaz de trasponerse en un sistema de señalización 1' concreto y sometido a una segura dirección interna. El montón de escombros que son los fragmentos dramáticos de Ludwig, su permanente vacilación entre variables incompatibles de un mismo proyecto muestran —trágicamente en este caso— la esterilidad de una consciencia que es sólo general y teórica para la consciencia resueltamente artística que no puede actuar con actualidad propia más que en el proceso creador mismo.

No hemos considerado hasta ahora esta última forma más que de un modo general abstracto. Con objeto de concretarla en la medida necesaria para nuestras presentes consideraciones, que son psicológicas, no de filosofía del arte, hay que partir del proceso que lleva del proyecto germinal hasta la obra consumada. La estructura anímica que se constituye en ese proceso puede describirse del modo siguiente desde el punto de vista de nuestros intereses presentes; se objetiva en el artista un complejo de sus reflejos presentes o anteriores de la realidad, de sus experiencias personales inmediatas o mediatas, y cobra una sustantividad, un ser propio que se le enfrenta a él mismo. Este complejo es subjetivo, pues no existe sino como contenido de esa consciencia. Pero tiene al mismo tiempo una cierta objetividad frente al sujeto que lo vive, porque el despliegue de la semilla hasta ser una obra redonda con una totalidad intensiva de determinaciones no depende ya de la voluntad, de la intención del artista; éste se ve más bien obligado a despertar laboriosamente a una vida explícita lo que en la semilla inicial estaba contenido implícitamente. Este trabajo es sin discusión teleológico, por lo que es imposible llevarlo a cabo sin consciencia. Pues la obra está al mismo tiempo contenida en la semilla y ausente de ella, y el artista necesita una consciencia de reacciones muy finas para conquistar lo aún no explícito, lo aún no realizado conscientemente y hacerlo así objetivo. Tras ese Aún-no-consciente se encuentra en efecto el hecho caracterizado por Hegel al decir que cada fenómeno —él está hablando ante todo de la historia— aparece primero en forma abstracta, y sólo progresivamente y a través de mu-

chas luchas y crisis conquista su propia concreción. Creemos que esa estructura general se expresa también —mutatis mutandis— en la vida del individuo humano, y que lo que psicológicamente puede llamarse lo Aún-no-consciente es a menudo al mismo tiempo un reflejo y un intento de realización de ese hecho objetivo. En la obra de arte naciente, esa situación se revela de un modo a la vez e inseparablemente objetivo y subjetivo. Objetivamente, porque se trata en última instancia de un determinado reflejo de la realidad, con lo que toda desviación de su verdad auténtica se venga duramente como un fracaso del trabajo. Y subjetivamente porque ese reflejo es al mismo tiempo producto de la personalidad artística de que se trate, y su objetivación tiene que desarrollarse como proceso dentro del sujeto. El medio homogéneo de la obra de arte es el factor unificador de esas tendencias cuya intención es complementaria y que de hecho van siempre juntas: el medio homogéneo recibe, en efecto, su substancia de las más profundas fuentes personales del creador; pero, por otra parte, es el único vehículo que puede llevar ese tipo de reflejo fundado en el sujeto a una objetividad general, a la capacidad de obrar evocativamente en todos los hombres.

La teleología del proceso creador consiste pues en la trasformación de las posibilidades implícitas en un tal reflejo evocador del mundo en la realidad explícita de una obra de arte convertida en «mundo». Si consideramos esos procesos desde nuestro presente punto de vista psicológico —pues su análisis desde el punto de vista artístico-filosófico no podrá tener lugar hasta la segunda parte de este trabajo— queda en seguida claro que un reflejo de la realidad que haya de ser al mismo tiempo una fiel refiguración de su esencia, que pretenda conseguir la coincidencia de la apariencia y la esencia en la nueva inmediatez producida por el medio homogéneo, no puede ser resultado más que de un trabajo teleológico-consciente. La unidad orgánicamente inseparable e inmediatamente visible de la fidelidad a la realidad y la fuerza evocadora no puede encontrarse de modo directo ni en la realidad misma ni en su reflejo espontáneo. Su germen puede ser intuitivamente dado al creador —ya hemos estudiado la relación entre la consciencia y la intuición—, pero su explicación no puede conseguirse más que por obra de un trabajo consciente, y consciente de sus fines. Esta consciencia aparece aún más claramente —si ello es posible— por el lado subjetivo. Si estudiamos cuidadosamente las confesiones de artistas importantes apreciamos en ellas una doble lucha de apa-

riencia contradictoria, a saber: un sumo despliegue de la propia subjetividad y, a la vez, una eliminación de la misma. Pero la apariencia de contradictoriedad se disipa en cuanto que examinamos la clase de subjetividad de que se trata en cada caso. En primer lugar —cosa psicológicamente inevitable— la persona particular del autor («le monsieur», como decía sarcásticamente Flaubert) tiende a incluirse en el proceso de creación. Por eso tiene que constituirse en la subjetividad creadora una consciencia muy lúcida, con objeto de poder controlar en cada paso de la producción si una ocurrencia, etc., nace de la necesidad interna del desarrollo orgánico de la cosa o es mera expresión de veleidades particulares. Por otra parte, este proceso significa una generalización ininterrumpida de los fenómenos inmediatamente percibidos y artísticamente reproducidos. Pero esta generalización puede ser de naturaleza puramente intelectual, tal que separe inmediatamente la apariencia y la esencia y sólo posteriormente las reunifique subsumtivamente, o puede proceder según el sistema de señalización 1', caso en el cual la esencia es inherente a la apariencia, está en ella de modo inmediato, aunque con una nueva inmediatez; por todo eso la generalización puede perfectamente inferir del germen primero consecuencias sin duda lógicas, y hasta consistentes como reproducciones de la realidad, pero que no alcancen las necesidades que han de nacer de modo orgánico-evocador de aquel germen, etc. Las contraposiciones que aquí pueden producirse se extienden a todos los contenidos, todas las objetividades y todas las relaciones que llenan la naciente obra de arte. Es claro que tampoco estos peligros que amenazan a la naciente obra de arte pueden evitarse si no por medio de una consciencia constantemente vigilante y crítica. Por regla general, esa consciencia no puede constituirse en el creador más que progresivamente, al cabo de profundas luchas y crisis. Lo que los artistas —y nosotros con ellos— suelen llamar madurez consiste entre otras cosas, pero no en último término, en el afinamiento y la profundización de esa autocrítica permanente que, como se comprende, puede manifestarse también en una crítica no menos rigurosa de la producción de otros.

Pero ¿tiene que cobrar necesariamente esa consciencia una expresión intelectual, verbal? Puede tenerla, y la tiene en muchos casos, lo cual muestra claramente que no hay aquí nada irracional. Pero no es necesario que la tenga, y con carecer de ella no pierde nada de su carácter consciente. Balzac describe cómo el pintor

Frenhofer hace una visita a su colega Porbus. Uno de sus cuadros le parece muy hermoso, pero critica su vivacidad en varios lugares y se dispone a corregirla. «¿Ves, joven?», dice a Poussin, también presente, «¿ves cómo puede desdibujarse con tres o cuatro pinceladas y un poco de vidriado azul el aire que rodea a esta pobre santa, que se ahogaría presa en esa atmósfera? Mira cómo ondea ahora el paño, y cómo se nota que el viento lo levanta. Antes parecía una pantalla almidonada sostenida por clavos. ¿Notas cómo el brillo satinado que le pongo en el pecho reproduce la blandura de la piel de una niña, y cómo este color, mezcla de marrón rojizo y ocre quemado, calienta el frío gris de esa sombra en la que la sangre parecía congelarse en vez de circular?» Para aprovechar correctamente para nuestro problema las enseñanzas de ese ejemplo hay que tener en cuenta —aun reconociendo el modo como ha conseguido Balzac traducir lo artísticamente esencial para nuestro problema de la consciencia del lenguaje pictórico al de las palabras y los conceptos, y aun aprovechando otra vez la ocasión para probar que se trata de conexiones altamente racionales— que el escritor da necesariamente forma no sólo al proceso mismo, sino también y al mismo tiempo a su trasposición intelectual. No se trata de que las intenciones de Balzac fueran, naturalmente, literarias; la situación se da también en el texto de Van Gogh que adujimos, en el cual habla de una pintura suya. Pues lo que se maneja en la consciencia propia originaria del pintor no son colores abstractos —los cuales siguen siendo abstractos incluso en la mejor trasposición verbal—, sino los matices más concretos de la coloración misma y en cada color, y son también problema las dimensiones de la mancha que ha de formarse, y el lugar en el cual ha de situarse en el cuadro (lugar tanto en sentido bidimensional cuanto en sentido tridimensional), etc., y así hasta el infinito. La consciencia propia originaria del artista se encuentra precisamente en la consciencia veraz y exacta de todos los aspectos de ese complejo. Como acierto exacto con todas las conexiones resultantes, la actividad artística es consciente. En este sentido, un buen soneto es tan exacto como una deducción matemática, y tiene que producirse con consciencia no menor.

El hecho aquí descrito es fácil de verificar en la vida. Cuando en la clase de desnudo el maestro se detiene ante el intento del discípulo y trasforma con un trazo una confusión en un orden; cuando un buen oyente musical percibe inmediatamente si un virtuo-

so o un director se desvía de la «versión» que él mismo ha preparado, porque no la ha pensado suficientemente hasta el final, o porque está improvisando, etc., se aprecia claramente el dominio de una consciencia sui generis, frente a la cual la intelectual, la trasposición verbal, aunque no es del todo indiferente, no pasa de secundaria. Es incluso posible que un artista mediano sea capaz de dar cuenta, a sí mismo y a otros, de todos los pasos de su creación con precisión superior, pese a lo cual produzca, en sentido propiamente artístico, sin consciencia real, o sea, sin ser capaz de desarrollar las posibilidades concretas que se encontraban en su boceto abstracto, que acaso no fuera malo o sin valor. Y, a la inversa, es posible una consciencia artística muy desarrollada sin necesidad y hasta sin capacidad de expresarla si no es en la actividad artística misma. En esto se ve muy claro que el sistema de señalización 1' consta de señales de señales exactamente igual que el sistema 2. La situación real se ha deformado siempre por el sencillo hecho de que se ha visto la consciencia unilateral y exclusivamente en el sistema de señalización 2. Este racionalismo unilateral no sólo obliga a desconocer la esencia del arte, sino que alimenta además —precisamente por su unilateralidad— el irracionalismo en la psicología del arte y, consiguientemente, en la estética.

Goethe ha determinado muy exactamente el hecho que intentamos describir, viéndolo desde el punto de vista del producto artístico objetivo; al distinguir rigurosamente entre alegoría y símbolo, dice a propósito de este último: «La simbólica trasforma la apariencia en idea, y la idea en una imagen, de tal modo que la idea es en la imagen siempre infinitamente activa e inalcanzable, y aunque dicha en todas las lenguas, sigue siendo inefable».[1] Lo más importante para nosotros teoréticamente es que, según Goethe, lo expresado en las verdaderas obras de arte ha de quedar sin decir aunque se diga en todas las lenguas del mundo. Y puesto que hablamos de Goethe, seguramente es superfluo recordar que con la inefabilidad no piensa en nada irracional. Pero como Goethe ha sido «irracionalizado» desde Simmel hasta Klages, puede ser útil establecer al

1. GOETHE, *Maximen und Reflexionen, cit.*, 326. Para muchos lectores contemporáneos valdrá la pena observar que Goethe entiende por simbólica aproximadamente lo que aquí llamamos conformación mimético-evocadora; Goethe habría clasificado en grandísima parte como alegoría lo que en la literatura y el arte de la segunda mitad del siglo XIX se difundió como «simbolismo».

menos alusivamente una clara frontera por medio de sus propias palabras. Así dice acerca del poema lírico (que es para Caudwell y para otros el dominio de un irracionalismo intravertido): «Todo lo lírico tiene que ser en el conjunto muy razonable, y en el detalle un poco desrazonado».[1] He aquí un complemento aún más categórico: «Una diferencia que no dé nada a la inteligencia no es ninguna diferencia».[2] La inefabilidad en el sentido de Goethe, como forma apariencial esencial, no sólo no tiene nada que ver —en sentido negativo— con ningún irracionalismo, sino que tiene que expresar —muy positivamente— un comportamiento orientado a la conquista de la realidad objetiva, como toda auténtica ciencia; pero, al mismo tiempo, posee la posibilidad interna —y tiene consiguientemente la tarea— de descubrir nuevos aspectos, nuevos momentos de la realidad que serían inaccesibles al espíritu humano con otros medios. «Lo hermoso es», dice Goethe, «una manifestación de leyes naturales ocultas que desconoceríamos eternamente si no fuera por su aparición fenoménica».[3] En este contexto cobra la inefabilidad su sentido verdadero, el sentido a la vez objetivamente correcto y auténticamente goethiano.

Es claro que ese sentido consiste en una ampliación del ámbito de la consciencia. Al identificar en general la filosofía y la psicología, la consciencia con la expresión consciente intelectual-verbal, presentan la forma de la consciencia que aquí hemos expuesto en un peculiar inconsciente a menudo mistificado que se encontraría «junto a» o «por debajo de» el reino de la consciencia del alma humana. Esos infundados presupuestos no pueden dar de sí más que construcciones deformadas. La genial inspiración de Goethe indica una dirección diametralmente opuesta. Con su ayuda podemos eliminar radicalmente los pseudoproblemas producidos por esos falsos presupuestos —y entre esos pseudoproblemas hay que contar, como hemos visto, también la teoría kantiana del genio artístico—. Dando a la «inefabilidad» de la conformación artística un sentido sencilla y auténticamente racional que da la razón de su eficacia infinita, de la inalcanzabilidad de sus ideas, de la insuperabilidad de ese inefable por exacta que sea la expresión en el lenguaje y el concepto, su objeto se hace fácilmente perceptible: es lo que repe-

1. GOETHE, *Ibid.*, XXXVIII, pág. 255.
2. *Ibid.*, IV, pág. 210.
3. *Ibid.*, XXXV, pág. 305.

tidamente hemos llamado la infinitud intensiva de la realidad y sus refiguraciones mimético-evocadoras por el arte. Nuestro esfuerzo por fundamentar la sustantividad del sistema de señalización 1' tiende a hallar en la naturaleza fisio-psicológica del hombre (que a este nivel es ya producto de la evolución histórico-social) el órgano específico adecuado para la receptividad de este aspecto de la realidad y para su reproducción en el arte. Ya al describir cómo funciona ese sistema en la vida cotidiana hemos tropezado con el problema de la infinitud intensiva; así ha ocurrido a propósito del tacto, del conocimiento del hombre, etc. La inefabilidad en el sentido de Goethe es en estos casos, naturalmente, muy relativa. Hemos indicado ciertamente también que la expresabilidad verbal-intelectual de los actos ejecutados en estos casos es secundaria o accesoria, o sea, que desde ese punto de vista tiene que dejarse abierta la cuestión de en qué medida esos actos son de carácter consciente o inconsciente. Como hemos intentado mostrar, esa estructura se manifiesta de un modo cualitativamente intensificado en la producción y la recepción de las formaciones artísticas. También hemos intentado poner en claro que —especialmente en la producción— la captación y la refiguración de la totalidad intensiva del objeto, precisamente, no puede realizarse más que por la entrada en acción de una consciencia sui generis. Pues la trasposición artística de la realidad así captada en un reflejo mimético plantea al sujeto exigencias que no pueden cumplirse más que mediante una constante comparación del «modelo» (cuya naturaleza es a menudo muy complicada, no siempre concebible como un determinado objeto singular) con su refiguración, mediante una constante estimación del peso, la proporcionalidad, etc., de los medios expresivos, mediante una constante armonización de las partes entre ellas y con el todo. También hemos indicado que sería una vulgarización simplística el no ver en ese acto creador más que manipulaciones técnicas, cuya consciencia no suele discutirse aunque, como hemos dicho, la consciencia es en esto mucho más problemática que en la actividad artística en sentido propio. Al contrario; creemos —y suponemos haber mostrado— que la intención de esos (conscientes) actos artísticos tiene que orientarse precisamente a la captación y la reproducción adecuadas de la totalidad intensiva de la realidad.

Con eso hemos vuelto a la «inefabilidad» goethiana. Su sentido preciso es pues el siguiente: hay algo que es inexpresable con medios expresivos distintos de los usados, pero que con el uso de éstos

puede recibir una significación clara e inequívoca. Así ocurre ya en los casos de la vida cotidiana que hemos aducido. Pero en la vida cotidiana la apercepción de la realidad por medio del sistema de señalización 1' no tiene muchas veces más que un carácter de transición; esto es: lo así conocido puede luego convertirse en repetido objeto de la práctica, en costumbre (las señales 1' se fijan como reflejos condicionados, por ejemplo, cuando determinados modos de comportamiento que en un período de transición exigen un tacto especial se convierten luego en elementos de las costumbres, de las buenas maneras), o bien el sentido verbal-intelectual, originariamente secundario, de una tal apercepción se fija a ese nivel mental, se incorpora al tesoro conceptual general del trabajo o de la ciencia (como puede ser el caso de un diagnóstico médico conseguido a través del sistema de señalización 1' y que luego —intelectualmente racionalizado— se convierte en posesión común de la ciencia). Así pues, en la vida cotidiana el destino medio de las apercepciones hechas mediante el sistema de señalización 1' es ese camino, hacia arriba, hacia el sistema de señalización 2, y hacia abajo, hacia los reflejos condicionados. Cierto que ése es sólo el destino medio o más frecuente; hay sin duda muchos casos en los cuales la vivencia así ganada se convierte en posesión interna de la humanidad manteniendo su naturaleza. En tales casos se fija en el hombre —al nivel del sistema de señalización 1'— un eco vivencial de la infinitud del mundo, con el particular acento de que ese recuerdo se refiere también al hombre mismo, a su más propia personalidad; así ocurre con las experiencias del conocimiento del hombre, especialmente con aquellas que no dependen inmediatamente de fines prácticos singulares; así ocurre también con las impresiones de la naturaleza, etc. Cuanto más alta la civilización, cuanto más intensa la influencia del arte en la vida cotidiana, tanto más frecuente e intensamente suelen presentarse esas vivencias. Este es uno de los efectos más importantes del arte en la vida cotidiana de los hombres: la exacerbación de su cultura personal, de su receptividad ampliada y profundizada para todo lo que puede dar la vida en el sentido de un enriquecimiento de la especie humana a través del desarrollo de los individuos.

El último componente citado de esas experiencias vitales hechas por medio del sistema de señalización 1' indica el aspecto más importante —por el contenido— de la «inefabilidad» goethiana de lo artísticamente conformado. Comparando el sistema de señaliza-

ción 1' con el 2 llama en seguida la atención que el primero no conoce la forma específica de abstracción que éste realiza sin excepción: la abstracción, a saber, que está contenida, aunque no se quiera, incluso en la palabra más simple; esta abstracción tiene una tendencia intrínseca y necesaria desantropomorfizadora, la cual, ciertamente, no se despliega del todo más que en el trabajo, y señaladamente en la ciencia. Pero pertenece a la esencia de la formación de las palabras (de la formación de los conceptos). Cuando digo mesa o perro, queda mentado un objeto cuya existencia es independiente de la percepción subjetiva. En cambio, la captación de objetos o relaciones mediante el sistema de señalización 1' es inseparable del sujeto que la vive, aunque, naturalmente, también en este caso los sujetos existen en sí, independientemente del sujeto. La peculiar generalización que se realiza no arranca sólo del mundo objetivo algo objetivamente esencial, sino que lo hace de tal modo que en los objetos queda una referencialidad al sujeto —en esto se basa esencialmente la singularidad y la concreción de tales vivencias— y el sujeto se levanta por encima de su inmediata particularidad. El sistema de señalización 1' no contiene por lo general todo eso en la vida cotidiana más que de un modo germinal, tendencial. Pero al conseguir un dominio único temporal sobre la vida anímica por obra de su inserción en el medio homogéneo de la obra de arte, se produce desde este punto de vista un salto cualitativo, y esas tendencias florecen hasta convertirse en portadoras de una realidad del hombre, de una realidad para el hombre: todo lo antes dicho en otros contextos acerca de lo específicamente humano del arte, de su misión de ser autoconsciencia y memoria de la especie humana, tiene aquí su fundamento psicológico.

Con eso lo «inefable» en el sentido de Goethe presenta un nuevo aspecto. Conocemos ya la profunda antipatía de Goethe por todo lo orientado exclusivamente hacia la interioridad, por todo lo puramente intelectual o moralista, en resolución, por el «Conócete a ti mismo». Eso no quiere decir, naturalmente, que el hombre haya de quedar sin conocer. Del mismo modo que la inefabilidad del arte no significa una irracionalidad procedente de ininvestigables profundidades del inconsciente. El liso sentido de la oposición de Goethe a todo autoconocimiento abstracto proclama, por el contrario, la accesibilidad de ese conocimiento de sí mismo mediante la puesta a prueba de sí mismo, mediante la contrastación del hombre en la práctica. Y lo «inefable» del arte habla una lengua univer-

salmente comprensible para todo el que sepa ver en él el cronista que, mediante la dación de forma, eterniza e interpreta los hechos esenciales de los hombres. Esos hechos y sus agentes tienen que captarse de todos modos en su concreción específica, si es que ese conocimiento de sí mismo, esa autoconsciencia de la humanidad, ha de realizarse de modo auténtico. Pero el modo auténtico no puede consistir más que en una concreción extrema. Sólo si la práctica y la interioridad que le subyace, la produce y es producida por ella, experimentan una concreción que no lesione en sus generalizaciones la concreción inmediata de la vida, sino que la intensifique mediante tales peculiares generalizaciones, sólo entonces puede destacar la autoconsciencia, el autoconocimiento en su verdadera forma. El arte es lo único que suministra esa generalización concretizadora, y precisamente por el hecho de que no hay —desde un punto de vista originario— un arte único general, sino sólo artes concretos y específicos, individualidades únicas, obras. Una escultura de Miguel Ángel, un cuadro de Rembrandt, realiza la verdadera infinitud intensiva exclusivamente como escultura o cuadro, y sólo en esa forma puede apercibirse adecuadamente. Se puede y se debe intentar dar consciencia también verbal-intelectual a ese contenido. Pero hay que tener en claro que se tratará siempre de un mero intento de aproximación, y también de que los fundamentos de una tal trasposición son la cosa misma (la escultura, el cuadro), de tal modo que la trasposición intelectual no puede recibir su verdad más que de una vivencia adecuada de la conformación original, del propio medio homogéneo. La inabarcable literatura incluso acerca de obras del arte de la palabra, en las cuales —visto de modo inmediato— hay un mismo medio que subyace a todas las trasposiciones verbales (piénsese en la bibliografía dantesca, shakespeariana o goethiana), muestra que también en este caso se trata efectivamente de una conceptuación aproximada de su infinitud, de la verbalización de una inefabilidad. Hay que acentuar en esto que no se trata sólo de la aproximación a un fenómeno de la realidad con sus infinitas determinaciones —como en el caso de un fenómeno natural que haya que conceptuar científicamente—, sino que cada época, cada generación, cada receptor tiene que ponerse de nuevo él mismo —como hijo de una determinada cultura— en relación con la obra de arte de que se trate, con objeto de captar esa inefabilidad y poder decir algo adecuado y esencial acerca de la misma. Pero como en cada obra hay una con-

formación conscientemente realizada de la realidad reflejada, la trasposición intelectual no lleva un algo «inconsciente», un existente sin consciencia, un aun-no-consciente, etc., al nivel de la consciencia; la trasposición lo es en el sentido literal de la palabra: traspone una forma de consciencia en otra. Esto supone siempre a la vez ganancia y pérdida. Ganancia, porque la conscienciación conceptual explicita mucha cosa que al nivel del sistema de señalización 1' podía estar ciertamente clara, pero sólo era perceptible implícitamente. Del mismo modo que en la obra de arte están presentes y son eficaces todas las complicadas relaciones con la evolución histórica del género humano a las que —comprobablemente— ha dado forma («inefablemente»), pero de tal modo quedan encerradas en la redonda individualidad de la obra, con lo que sólo gracias a la trasposición conceptual de la consciencia pueden aparecer separadas e interpretadas según sus conexiones objetivas; así también ocurre ya en la vida, en los actos de conocimiento del hombre, en los del tacto, en los cuales el lugar y la significación de cada acción única y peculiar puede hacerse explícitamente visible, de modo análogo, en un sistema de ética, etc. Pero también hay una pérdida, a saber: la de la unidad, aparentemente inalcanzable de otro modo, entre el hombre y el mundo de los objetos, unidad que se revela en la obra de arte, que está producida por la acción —consciente— del sistema de señalización 1' y es recogida por él, y que ya no puede aparecer más que en las categorías de la vivencia normal del mundo. Sin apreciar esta duplicidad de la trasponibilidad, su carácter a la vez adecuado e inadecuado, no se puede entender nada del hecho psicológico descrito por Goethe. (Antes de ahora hemos hablado en diversos contextos de la consciencia estética en sentido estricto, por una parte, y, por otra, de los problemas de la interpretación conceptual de hechos genuinamente estéticos. Los presentes análisis muestran que eso no es ninguna contraposición de miembros recíprocamente excluyentes, sino una fecunda contradictoriedad. Esta cuestión no podrá tratarse más detalladamente hasta que consideremos la tipología concreta de los comportamientos estéticos).

A este propósito es imposible exagerar insistiendo en lo siguiente: se trata de una forma peculiar de consciencia. Las obras de los chapuceros y los diletantes se distinguen, entre otras cosas, de las de los auténticos maestros del arte en que carecen de esa consciencia (y hay que recordar otra vez que aquéllos pueden trabajar con

plena consciencia en el sentido de la vida cotidiana o hasta de la ciencia, sin poseer por ello consciencia en el uso del sistema de señalización 1'); las vivencias receptivas se distinguen según el mismo principio; y, además, esta consciencia se manifiesta también en el curso de la evolución histórica, en su continuidad, en su intensificación de la tendencia conquistadora del mundo que tiene el arte, y lo hace sin interrupción. Hemos aludido ya a algunos hechos relevantes, especialmente a que la evolución artística, tomada como un todo, ha descubierto para la humanidad una enorme masa de hechos y puntos de vista respecto del mundo externo y también respecto de la vida interior de los hombres; no es decisivo para nuestro presente tema el que se trate de hechos nuevos o de un nuevo modo de contemplar hechos de antiguo conocidos. Pero todos esos hechos y puntos de vista son expresables, como hemos visto, exclusivamente en el particular «lenguaje» del arte, de tal modo que sigan siendo comprensibles después de siglos o milenios. Y ese lenguaje —así se contempla la situación desde otro punto de vista— tiene que «aprenderse» por su cuenta para poder entenderlo. El que muchas obras de arte auténticas o supuestas puedan figurar como meros documentos para el pensamiento cotidiano o para la ciencia no afecta a ese hecho, pues esa «documentación» no se refiere a los contenidos aquí considerados, sino sólo a los que las obras de arte —auténticas o no— comparten inmeditamente con las objetivaciones de la vida cotidiana. La univocidad del lenguaje formal de las auténticas obras de arte es una prueba clara de esa consciencia sui generis, del arte como autoconsciencia, como memoria del género humano, tal como lo hemos expuesto en otros contextos, de su función permanente y constantemente reproducida en la vida de la especie, función que sería inimaginable racionalmente sin una tal consciencia.

V *El lenguaje poético y el sistema de señalización 1'*

La exposición del carácter consciente del sistema de señalización 1', carácter que es en el fondo una consecuencia necesaria de su naturaleza de sistema de señales y que, como hemos insinuado varias veces, contiene la posibilidad de alejarse de la base vital, errarla, etc., sería incompleta si no consideráramos aún brevemente cómo es ese sistema capaz de poner al servicio de sus específicos

fines el otro sistema de señalización superior, el lenguaje. Mientras hablábamos sólo de señales 1' puramente visuales o auditivas, estaba claro que sólo reflejos condicionados o incondicionados se trasformaban en señales 1' y que, por tanto, al sistema de señalización 2 le competía la función de trasponer al plano conceptual, verbal, el sentido racional consciente del original en cada caso. Pero eso es sólo un aspecto unilateral de la relación entre ambos sistemas. Pues dejando aparte muchos hechos de la vida —ya en parte tratados por nosotros— en los que el lenguaje actúa como medio del sistema de señalización 1' —activa o pasivamente—, y pasando por alto casos en los cuales la cultura intelectual se impone en las artes visuales y auditivas a través de múltiples mediaciones (Leonardo, Miguel Ángel, Beethoven, etc.), nos encontramos con el lenguaje poético, en el cual el sistema de señalización 2 es, como material, tan imprescindible para la evocación artística, para el funcionamiento del sistema 1', como los reflejos visuales o auditivos lo son en las artes plásticas o en la música.

Observamos que el fundamento psicológico de esa situación se hace ya visible en la vida. Los más diversos fenómenos del tráfico de los hombres entre sí han mostrado que el lenguaje —exactamente igual que las relaciones entre los hombres, a las que sirve— no se utiliza exclusivamente, como no sea en casos excepcionales, para la simple comprensión y comunicación. La práctica misma, en la cual es necesario convencer a hombres, ganarlos para determinados fines, etc., por no hablar ya de situaciones más complicadas, obliga espontáneamente al lenguaje de la cotidianidad a utilizar medios evocadores. Ya antes hemos estudiado esta cuestión. Nuestro principal resultado fue que las palabras, los giros, etc. tienen fugaz o permanentemente cierta «aura» y hasta un cargamento emocional, etc.; que esta función suya se refuerza por el tono de voz, los gestos y otros medios de naturaleza lingüística y no lingüística; que, junto con la comunicación directa, se utilizan constantemente descripciones, imágenes, episodios, preparaciones de efectos, etc. Y puede decirse en general que la expresión lingüística de la comunicación científica consiste no en último lugar en extirpar el «aura» debida a esa práctica, aquella ambigüedad y carga emocional de las palabras, dando a cada palabra y a cada construcción de frase un sentido exactamente determinado, plenamente unívoco, inmutable. Como es natural, efectos de este tipo sobre el lenguaje no se producen sólo en la vida cotidiana por la actividad científica;

las más diversas formas de vida social, de convenciones, etc., aportan —aunque sin duda en un sentido completamente diverso, de un modo particular y práctico— una univocidad rutinaria al lenguaje cotidiano, tienden a eliminar en lo posible de él todo lo meramente tonal y equívoco y a darle univocidad. Aquí hay obviamente muchos estadios intermedios. Hay, por ejemplo, muchas expresiones «inequívocas» de la propaganda que conservan intencionadamente un «aura» de multivocidad evocadora.

En este contexto hay que insistir de nuevo en precisar un parentesco y una diferencia entre la vida cotidiana y el arte, también en sentido psicológico; es claro que los usos cotidianos evocadores del lenguaje son, por una parte, presupuestos de su utilización poética, porque sin esa ancha base general en la vida no sería jamás posible la comprensibilidad, la ordenación dirigida de la creación poética; pero, por otra parte, no es menos claro que también aquí los resultados de la conformación artística desembocan constantemente en la vida e influyen del modo más intenso en su modo de expresión lingüístico. Esta interacción, extraordinariamente múltiple, entre el lenguaje (y la psicología del hablar y el escuchar) en la vida cotidiana y en la poesía no debe, sin embargo, ocultar el salto cualitativo que hay entre ambas, separándolas y uniéndolas a la vez. El trampolín es aquí el alejamiento de la particularidad, tanto en sentido subjetivo cuanto en el objetivo; ese alejamiento equivale a la totalidad intensiva que se produce en la expresión poética por obra de una generalización específica. En sus *Estudios sobre Shakespeare* da Otto Ludwig una acertada descripción de la nueva situación decisiva: «Los personajes de Shakespeare piensan, por así decirlo, en voz alta. En la realidad, sólo pronunciarían una parte del pensamiento, el sentimiento, etc., en acción continua; Shakespeare hace que resuene el todo. Es en esto un maestro insuperable, en decir lo indecible, sentimientos avasalladores ante los cuales queda mudo el hombre que los tiene porque no encuentra palabras adecuadas a su sentir»[1]. La novedad decisiva es en esto el carácter total de la expresión. Ésta no se limita a trasponer al lenguaje todo lo que en la vida de los hombres sería normalmente silencioso o aparecería a lo sumo tan inadecuadamente a la luz del lenguaje que su esencia sería incomprensible, no vivenciable. Lud-

1. Otto Ludwig, *Shakespearestudien* [Estudios sobre Shakespeare], *Werke* [Obras], ed. Hesse, Band [vol.] VI, pág. 73.

wig subraya acertadamente algo que rebasa eso: todo lo que mueve al hombre se traspone en lenguaje, independientemente de que en la vida pudiera o no expresarse. Es la misma impresión de totalidad que Gottfried Keller describe también en Shakespeare no sólo desde el punto de vista de la expresión lingüística, sino también desde el del resultado, de la naturaleza evocadora de toda la conformación. Hemos aducido ya sus palabras en otro contexto, pero reproduciremos aún algunas observaciones para aclarar más el hecho estudiado. Keller piensa que la representación shakespeariana de la vida y de los hombres es única y verdadera, pero añade: «mas sólo tal como es en el hombre entero que ejecuta plena y característicamente, para bien y para mal, el oficio de su existencia y sus inclinaciones, y al hacerlo es trasparente como el cristal, cada cual de agua pura en su especie...» Se trata de una tendencia general de todo arte, aunque esta vez en el medio homogéneo del lenguaje. El pintor balzaquiano Frenhofer lo expresa así en otro lugar del diálogo que ya hemos citado. Dice sobre el cuadro de Porbus: «Cogéis la apariencia de la vida, pero no su exceso desbordante, aquel algo que es quizás el alma...»

Ya esta primera caracterización abstracta del lenguaje poético muestra en este campo los mismos fenómenos que hemos podido registrar repetidas veces en las relaciones entre la vida cotidiana, la ciencia y el arte, a saber: que la vida cotidiana contiene todas las categorías utilizables para la práctica, revueltas en las mezclas adecuadas a las finalidades prácticas particulares; mientras que el arte y la ciencia —de acuerdo con sus contrapuestas funciones— superan la heterogeneidad del lenguaje cotidiano cada una en una dirección (contrapuesta, naturalmente, a la de la otra). Conocemos ya la tendencia modificadora del lenguaje que domina en el reflejo científico. Al repetir que en la lengua cotidiana se encuentran también huellas y conatos de la expresión poética no debilitábamos la diferencia cualitativa entre ambas cosas. En la práctica cotidiana hay también conatos de uso lingüístico científico, tan fuertes que el propio Pavlov, cuando habla del lenguaje, acentúa precisamente ese aspecto. Para tratar este asunto de acuerdo con los hechos es necesario ver en el lenguaje cotidiano (que es el lenguaje en sentido propio) el fundamento común de la diferenciación en las dos direcciones, y conseguir claridad sobre el hecho de que las dos formas diferenciadas del lenguaje desarrollan ciertos conatos de la cotidianidad, con lo cual, empero, se producen saltos cualitativos

en ambas direcciones contrapuestas. El lenguaje poético nace, pues, de la lengua desarrollada en cada caso (la cual se generaliza al mismo tiempo para dar origen a la cientificidad), y así se ve al mismo tiempo lo erróneo de las concepciones que ven en el lenguaje poético el «lenguaje materno» del género humano. En otros contextos hemos refutado ya esa concepción.

Hemos indicado importantes rasgos esenciales de ese salto cualitativo. El momento más importante es la referencialidad al hombre, y precisamente al hombre total, íntegro, completo, al hombre como tipo. La peculiaridad del desarrollo poético del lenguaje muestra esa tendencia básica general de lo estético de modo tal vez más llamativo que el medio homogéneo de otras artes, porque en el caso de la poesía el contraste con el desarrollo científico de ese mismo lenguaje (el mismo léxico, la misma gramática, etc.) está siempre presente, cosa que no ocurre en otras artes.

Esta contraposición se manifiesta muy claramente en la psicología de las diversas artes. La manera más simple de apreciarla es recordar nuestras breves consideraciones acerca de las relaciones de la intuición y la representación con el concepto. En las artes plásticas y en la música el sistema de señalización 2 queda en cierto modo suspendido. Esa idea de suspensión tiene ahí una significación doble: por una parte, no hay en absoluto tal suspensión inmediata en el sentido estricto de la inmediatez segunda o artística que aquí se manifiesta; por otra parte, se trata sólo de suspensión, no de inexistencia, pues el sujeto creador o el receptor de estas artes no es posible más que sobre la base de un sistema de señalización 2 en buen funcionamiento. La suspensión se refiere pues, en el primero, al proceso creador en el sentido más estrecho, y, en el segundo, a la pura recepción en la más estricta inmediatez. En el momento mismo en que las vivencias producidas en ambos se convierten en dominio de la personalidad dinámica total, la suspensión tiene que superarse, y el sistema de señalización 2 toma la posición que le compete en la vida anímica. (Ya hablamos detalladamente de estos problemas al tratar el Antes y el Después de la creación y la recepción artísticas.)

Esa suspensión se funda en que el medio homogéneo de las artes plásticas y de la música no contiene de modo inmediato ninguna intención al sistema de señalización 2. En ambos casos se basa en órganos de la intuición (visualidad pura, auditividad pura). Pero si se consideran ambos en una conexión dialéctica, resulta en

seguida que la intuición tiende siempre a una representación (intuitiva). Esto es obvio en el caso de las artes plásticas. Conocemos ya —por el proceso del trabajo— el hecho de que la visualidad se enriquece con las experiencias que consigue, y que sólo por eso llega a ser capaz de dominar los problemas de las formas y las relaciones objetivas concretas. Esta evolución tiene un papel nada despreciable en el crecimiento de nuestra imagen pictórica y escultórica del mundo; basta para verlo con tener en cuenta la influencia de las experiencias anatómicas, de perspectiva, etc., en la pintura. Toda forma objetiva de las artes plásticas contiene así una tendencia siempre en movimiento que tiende de la intuición a la representación y da a ésta una forma de la mayor pureza visual posible. La enorme riqueza intelectual a la que Miguel Ángel y Rembrandt, por ejemplo, han dado realización y forma con medios puramente visuales, la importancia de un arte así para la humanidad, serían imposibles sin la acción siempre viva de esa tendencia. Cosa análoga ocurre con la estructura psicológica de la música. Todas las categorías específicas de la estructura musical se basan en análogas tendencias a intensificar las intuiciones hasta hacer de ellas representaciones sensibles. Los problemas específicos de la mímesis musical que dimanan de esas tendencias no se podrán estudiar hasta el capítulo XIV con cierto detalle; en ese capítulo se tratará la particular peculiaridad del reflejo musical de la realidad. Pero es evidente sin más que, por ejemplo, ya toda melodía encarna una tal intensificación de la intuición en representación. Ningún pensador serio ha dejado de percibir la intelectualización o espiritualización consiguiente; pero muchos pensadores que identifican espontánea y erróneamente toda inteligibilidad con el mundo conceptual han caído así en una contradicción irresoluble, porque no pueden imaginarse esa espiritualización sino como una des-sensualización, parcial al menos. (Tal es, por ejemplo, el caso de N. Hartmann, contra cuya concepción hemos polemizado en otra ocasión.) La importancia del sistema de señalización 1' para la psicología del arte se manifiesta también en el hecho de que sólo con su ayuda es posible conseguir que dogmáticas antinomias tradicionales se resuelvan por sí mismas en fecundas contradicciones. Del mismo modo que antes, al tratar del problema de la consciencia y la inconsciencia en el arte, hemos puesto de manifiesto la consciencia sui generis que le es propia, así también vemos ahora nacer una espiritualidad o inteligibilidad sui generis que no tiene

nada que ver con una supuesta superación eliminadora de la sensibilidad.

La situación es muy diferente en el arte de la palabra. Pues en éste el sistema de señalización 2 es el fundamento ineliminable de su medio homogéneo, el único medio de su creación de formas. También aquí tenemos que recordar nuestras anteriores consideraciones generales acerca del concepto, la representación y la intuición. El punto decisivo en este contexto es que la representación, enriquecida por la intuición, figura como control y corrección del concepto y, frente al empobrecimiento de éste por causa de su precisión, frente a la abstracción desantropomorfizadora del concepto, representa la plenitud de la vida y la concreta referencialidad de los objetos al hombre. Sabemos, ciertamente, que tanto el sistema de señalización 2 cuanto el 1' pueden desprenderse de la realidad. En la vida práctica, cuando la tarea real del hombre es el dominio real de la realidad misma, los dos sistemas de señalización superiores se complementan y se orientan a los mismos fines precisamente en cuanto se corrigen el uno al otro. Precisamente por eso se convierten frecuentemente, como hemos visto, actividades del uno en actividades del otro. En cambio, en el mundo poético de la humanidad el sistema de señalización 1', que se apoya en las cualidades humanamente trasformadas de la intuición y la representación, es una fuerza contraria, pero positivamente creadora, respecto de las tendencias desantropomorfizadoras del sistema de señalización 2 en el pensamiento y el lenguaje. La gran misión del arte es, en efecto, trasformar en un mundo reflejado en el hombre y para lo humano específico todo el mundo, reconocido y conquistado por el hombre, de la objetividad en sí. Esta trasformación es sobre todo drástica (y captable del modo más seguro) cuando el medio mimético es el mismo: el lenguaje. Al sentar el arte de la palabra, la fecunda tensión entre la representación y el concepto como nuevo medio homogéneo del lenguaje poético, se preservan los resultados del concepto, conquistadores del mundo; pero se supera su forma abstractiva desantropomorfizadora, y de un modo invisible (pues la vida cotidiana, la ciencia y el arte poético operan con las mismas palabras); esto es: la objetividad de la realidad se trasforma miméticamente sólo en la medida en la cual lo más esencial para la humanidad aparece presentado como esencia de la realidad misma, en el centro de la refiguración. Así pues, el mundo del hombre como refiguración de la realidad presupone

como medio homogéneo la palabra que tiende a una representacionalidad sensible. Esta duplicación —la superación de la abstracción desantropomorfizadora con preservación simultánea de un reflejo auténtico de la realidad objetiva— constituye la esencia del lenguaje poético. La más lisa sencillez, la proximidad aparentemente máxima al lenguaje cotidiano pueden ser poéticas si contienen como motor esa contradicción; el más alto virtuosismo formal en cuanto a plasticidad, musicalidad, originalidad, etc., es en cambio muerto si no es esa contradicción la que le pone y le mantiene en marcha.

Para que se manifieste con toda claridad la peculiaridad del lenguaje poético vamos a destacar especialmente el campo de la poesía en el cual es más íntimo el contacto de contenido: la poesía de pensamiento, o incluso de pensamiento filosófico. Hemos indicado ya, partiendo de un ejemplo de Dostoievski, que no hay ninguna muralla china entre el pensamiento y las emociones en la vida. Como es natural, la unidad de la personalidad humana, de cuya contradictoriedad poético-dinámica se sigue la incesante e insuprimible interacción de pensamiento y emoción, forma con el pensamiento características sensibles de los hombres, de las relaciones humanas, de los estados mundiales de la evolución de la humanidad, etc., trasforma así las conexiones de ideas en una evocadora cadena de emociones y posibilita la trasformación poética del lenguaje según la tensión entre la representación y el concepto.

Es obvio que tampoco aquí puede descuidarse la corrección mimética. Es verdad que innumerables ideas y concatenaciones de ideas pueden desempeñar un papel importante en la poesía, pero sólo si se utilizan de un modo estéticamente consciente como medios expresivos de determinadas tendencias humanas histórico-sociales (ejemplo: la sofística de Naphta en *La Montaña Mágica* *); la corrección del pensamiento es, también aquí, tanto criterio de la conformación fallida cuanto presupuesto de la conformación lingüístico-poéticamente lograda. Tal es el caso, a mayor escala, cuando las ideas se ponen en el centro de la temática dada. Pero, por imprescindible que sea, esa *corrección intelectual-mimética no*

* Puede interesar el siguiente *curiosum:* la crítica suele estar de acuerdo en que el personaje Naphta de Thomas Mann está inspirado en la personalidad del joven Lukács. *(N. del T.).*

da más que un criterio meramente limitativo y negativo. Desaparece ante todo el problema de la superación de ideas anticuadas, problema decisivo, en cambio, en la ciencia. La corrección, el acierto, tiene aquí un carácter ineliminablemente referido al sujeto, vinculado, por tanto, a un hic et nunc histórico y social. Si, pues, una idea poéticamente expresa en un poema es verdadera desde ese punto de vista —o sea: si, pese a cualquier problemática intelectual, tiene una función importante y positiva en la evolución de la humanidad— y si su conformación está penetrada en el pathos de la verdad así vivenciada, entonces el cambio de nuestras concepciones en el curso de la historia subsiguiente no puede ya afectar en nada a la corrección intelectual de la conformación poética. El desarrollo del pensamiento humano ha rebasado el mundo conceptual de Lucrecio o de Dante, pero no su poder poético, y precisamente —cosa imposible de subrayar con exageración— en tanto que poder poético de la inteligencia humana.

Esta reserva no es ningún subjetivismo relativizador. Pues la mera veracidad abstracta, subjetiva y sin objeto mostraría aquí toda su impotencia. Hay en la fosa común literaria, rodeada del olvido definitivo, una masa tan grande de poemas didácticos como de poemas de amor. Y el criterio de la vida y de la permanencia en ella es siempre el mismo: que haya un reflejo importante de la realidad típico en lo histórico-social y en lo humano; el poema que obra en el medio del pensamiento, de las ideas, no se diferencia de otros más que por las crecidas exigencias puestas a su subjetividad y a su objetividad desde el punto de vista de la autenticidad. Esta intensificación se manifiesta en el hecho de que hace falta una individualidad fuerte e intensa para que unas ideas que han de obrar también por su fuerza temática lleguen al mismo tiempo a expresarse como posesión íntima, autorrevelación profunda de una personalidad. La misma tensión entre la subjetividad y la objetividad que caracteriza toda obra poética —de modos diversos según los géneros— y la intrincación y separación simultánea y exacerbada de ambas tienen aquí su culminación. Esta tensión es el medio psíquico que trasvasa la materia —las señales 2— a la forma del sistema de señalización 1'. La verdad vital según la cual las ideas que nos hacemos sobre el mundo o que nos asaltan son un elemento tan decisivo de nuestra vida individual que no las recibimos y elaboramos en el sentido de conocimientos objetivos, sino que se convierten en motivos de crecimiento, de crisis, de ul-

terior desarrollo de las pasiones, etc., de nuestra personalidad, constituye el fundamento, la posibilidad de esa dación de forma. El hecho de que en la vida misma tenga que intervenir en esos casos el sistema de señalización 1' para convertir el mundo de las ideas en una tal posesión de nuestro yo apunta al fundamento vital de esta exigencia de la poesía. En sentido literal no se trata, pues, de un nuevo lenguaje, sino «sólo» de una trasvaloración concreta en cada caso de todos sus elementos y todas sus relaciones. La tendencia a la univocidad, a la definición del sentido verbal en la ciencia, es cosa que conocemos ya. Una sentencia de Metastasio muestra muy claramente cuál es la contrapuesta dirección que toma en la poesía ese proceso de trasformación. Escribe Metastasio en una carta: «Pues sabéis tan bien como yo que las mismas palabras pueden expresar o esconder, según las circunstancias, alegría, dolor, cólera o compasión».[1] La expresión es ahí negativa por lo que hace a las posibilidades. El crisol concreto de esa fundición constituye en cada caso el dominio del sistema de señalización 1'.

Todo eso es simplemente una posibilidad. La conformación poética consiste precisamente en sacar a luz de esa tensión un específico medio homogéneo de este tipo especial de poesía. El Cómo de este acto muestra, como sempre en el arte, la mayor variabilidad social y personal. La tensión es aquí una categoría formal de la conformación que pueden tomar las fisonomías más diversas. Puede aparecer en una forma acusadamente subjetiva, hasta idílica y agradable, como en la *Metamorfosis de las plantas*, de Goethe, en la cual, con plena consciencia poética, tiene que quedar por debajo del umbral consciente la cuestión de si la profunda visión de las leyes evolutivas de la naturaleza allana el camino hacia el autoencuentro de dos seres humanos en el amor, o de si de ese amor puede nacer orgánicamente un tal conocimiento que lo corone:

Ah, y piensa también cómo del germen del conocernos
Nos nació poco a poco la costumbre radiante,
Se reveló con fuerza la amistad en nosotros,
Y cómo Amor, por fin, flor y fruto engendró.
Piensa cómo Naturaleza dio a nuestros sentimientos

1. Tomado de ROMAIN ROLLAND, *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit*, trad. alemana, Frankfurt am Main 1923, pág. 160.

Ya una imagen, ya otra, en silente despliegue.
Alégrate también del día de hoy. El santo amor
Aspira al fruto sumo de ánimos iguales.
De igual visión de las cosas, para que en armónico ver
La pareja se una y encuentre el alto mundo.

Esta tensión básica entre la objetividad y la subjetividad, entre el mundo de las ideas y la más íntima personalidad, puede ser también el ansia del revolucionario por una renovación del mundo, como contenido y objeto de su esfuerzo interno más profundo, como ocurre en los versos finales de la *Ode to the West Wind* de Shelley:

Drive my dead thoughts over the universe
Like withered leaves to quicken a new birth!
And, by the incantaton of this verse,

Scatter, as from an unextinguished hearth
Ashes and sparks, my words among mankind!
Be trough my lips to unawakened earth

The trumpet of a prophecy! O, Wind,
If Winter comes, can Spring be far behind?

Incluso cuando esa tensión se levanta —inmediatamente— muy por encima de todo lo personal, cuando se plantea —también inmediatamente— la exigencia de vivir un destino puramente humano como el destino histórico-filosófico de la humanidad, tal como ocurre en *Los dioses de Grecia*, de Schiller, desde el punto de vista poético el objeto inmediatamente conformado es un comportamiento humano necesario que baja hasta las capas más profundas de la personalidad, que ha sido puesto en movimiento por ese horizonte histórico intelectual y cuyo calor vivencial trasforma a su vez a la inversa los horizontes históricos en hechos de la vida individual. Lo que según las ideas sólo sería pensable abstractamente, se funde al calor de ese fuego hasta convertirse en un flúido unitario en el que se unifican las ideas y la vida, la humanidad y el individuo, sin perder su contraposición.

El principio unificador esencial de todos esos casos es el comportamiento humano, inserto en el cual, convertido en cuyo ele-

mento, la idea deja de reflejar sólo un mero en-sí y modelar por su virtud la conducta del hombre: ahora se inserta en la dinámica de la vida. Por otra parte y al mismo tiempo, el comportamiento humano que realiza eso, o en el cual se realiza eso, crece por encima de lo meramente individual y particular. Podemos dejar sin zanjar la cuestión de hasta qué punto es exacta la información de Eckermann[1] según la cual Goethe ha escrito su poema *Legado* como polémica corrección de su propio *Uno y Todo*. La contraposición (y complementación) dialéctica del contenido ideal de ambos poemas («Pues todo ha de deshacerse en nada si quiere persistir en el ser» y «Ningún ser puede deshacerse en nada») queda en cada caso «probada» por el comportamiento humano del que nacen las respectivas ideas y con cuya ayuda se encuentran en la realidad: el comportamiento humano que nace y obra a consecuencia de su conocimiento.

Aquí se manifiesta en forma nueva algo que hemos expuesto en otros varios contextos: muchas afirmaciones acerca de la relación entre el sujeto y la realidad que en su propio lugar epistemológico no serían más que una deformación idealista de los verdaderos hechos, pueden ser en la esfera de la estética —limitadas a ésta— verdaderas refiguraciones de las conexiones estructurales de aquella relación. A propósito del problema que ahora nos ocupa se puede apelar a la célebre sentencia de Protágoras según la cual el hombre es la medida de todas las cosas, de su ser y de su no-ser.[2] No vale la pena perder el tiempo hablando del idealismo epistemológico de esa tesis; es evidente, hasta el punto de que no pocas tendencias filosóficas idealistas han enlazado con ella. Pero si la aplicamos a lo que acabamos de comprobar, a la vinculación del valor estético de una idea poéticamente expresa al comportamiento humano (y con forma estética) del que nace o al que desarrolla, queda claro sin más ese papel del hombre como medida de todas las cosas. Y no sólo en este caso, naturalmente. El mundo externo no puede dominarse realmente más que mediante el conocimiento de su Ser-en-sí; ésa es la razón que explica la presencia de la tendencia desantropomorfizadora en todo pensamiento

1. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe* [Conversaciones con Goethe], 12-2, 1829.
2. PLATÓN, Teeteto, 152a.

científico o semicientífico; y por eso puede decirse que en este caso el idealismo invierte toda la situación. En la cotidianidad se mezclan muy naturalmente las tendencias más contrapuestas: el materialismo ingenuo espontáneo de la práctica inmediata con la referencialidad subjetiva individual, no menos ingenua ni espontánea, de la concepción del mundo: «El hombre no se da cuenta jamás de hasta qué punto es antropocéntrico»,[1] dice Goethe. Hasta ahora hemos mostrado desde los más diversos puntos de vista y en los contextos más dispares que el arte, al dar forma al mundo con referencia a la evolución de la humanidad, hace del antropomorfismo ingenuo y espontáneo —y por ello empirista y particularista— propio de la cotidianidad una nueva forma —también antropomorfizadora— de generalización del destino humano en el mundo. Si contemplamos ahora esa actividad del arte desde el punto de vista del reflejo lingüístico-poético de la realidad, llegaremos a la tesis general de que todos los principios formadores de la literatura consisten en una tal reconducción de los destinos internos e internos a modos de comportamiento típico humanos. Goethe expresa eso en un caso que a primera vista parece ser puramente formal. Su expresión es muy resuelta: «Lo que se llama motivos son pues propiamente fenómenos del espíritu humano que se han repetido y se repetirán, y que el poeta muestra y confirma en su historicidad».[2]

Es de la esencia del arte poético el que la validez de ese principio de formación se extienda hasta el uso poético de las palabras mismas; el principio ha de recibir incluso en ese uso su cumplimiento más concreto. También en el conocimiento de esa conexión nos encontramos hoy sólo al comienzo del camino. Pues es claro que la corrección, la seguridad en el acierto, la profundidad, la gracia, etc., del uso poético del lenguaje no se siguen formalmente de la elección inmediata de las palabras, sino que constituyen una culminación última de las profundas interacciones entre el contenido y la forma. La verdadera fuerza expresiva de una palabra o de un giro es primariamente cosa del contenido, está determinada por él —incluyendo la situación en la que se pronuncian— como expresión de una determinada materia sumamente concreta; pero

1. GOETHE, *Maximen und Reflexionen, cit.*, IV, 210.
2. *Ibid.*, XXXVIII, pág. 280.

esa fuerza expresiva está además condicionada por los géneros, pues la hermosura de la expresión está sometida en el drama, por ejemplo, a legalidades muy diversas de la que la determinan en la lírica; y aún queda aquella fuerza expresiva concretada posicionalmente, pues —por seguir con el ejemplo del drama— una exposición ha de tener incluso verbalmente una forma muy diferente de la de una catástrofe, etc., etc. Todos esos eslabones mediadores en la construcción y la estructura de una obra del arte de la palabra tendrían que estudiarse cuidadosamente antes de poder pasar de modo fecundo al análisis de lo puramente lingüístico. Por el momento, esas conexiones no están ni siquiera identificadas de un modo teorético general, lo que significa que no puede aún hablarse ni remotamente de una aplicación de las mismas a los poemas concretos. Los análisis o descomposiciones que empiezan por el último eslabón sin tener en cuenta sus presupuestos —como son los análisis de la actual escuela llamada de la interpretación— tienen que ser por fuerza subjetivistas, formalistas y bizantinos, y sólo por casualidad tropezarán con la verdad.[1]

Puesto que tal es la situación de los análisis estéticos, estas consideraciones tienen que atenerse y detenerse ante la referencialidad general de cada formación lingüística al hombre, al comportamiento humano. Lo que así resulta desde el punto de vista lingüístico se concreta hasta cierto punto si intentamos captar más estrechamente las categorías más corrientemente usadas. Nuestra repetida afirmación del uso privilegiado de categorías que, vistas científicamente, son primitivas o arcaicas, como la analogía, queda así iluminada más concretamente. Su primitivismo intelectual se manifiesta en que el reflejo desantropomorfizador tiene que superar constantemente el peligro de un modo puramente subjetivo de correlacionar diversos fenómenos los unos con los otros. Pero en el lenguaje poético ese momento de la subjetividad no sólo puede ser objeto de una amplia tolerancia, sino que, además, subyace conscientemente a la trasformación de la analogía en una imagen, en una metáfora, etc. Así se produce en el reflejo y la conformación lingüísticos de la realidad un movimiento por un camino abiertamente contrapuesto al científico. El fundamento de ello se encuentra en la categoría misma. Goethe, el escritor que

1. Remito aquí de nuevo a la crítica de la moderna teoría de la interpretación hecha por Cesare Cases en *Società*, 1955, núms. I-II.

ha considerado esta cuestión del modo tal vez más agudo y múltiple, dice sobre el papel de la analogía en la relación del hombre con la realidad objetiva: «Todo existente es un análogo de todo lo que existe; por eso el existir se nos aparece siempre como individuado y como vinculado. Si se obedece demasiado a la analogía, todo se confunde en identidad; si se la evita totalmente, todo se dispersa hasta lo infinito. En los dos casos se estanca la contemplación; en un caso por demasiado viva; en el otro porque muere».[1] Esta situación objetiva determina según Goethe el uso general de la analogía, ante todo en la vida misma. Sin hablar de su utilización en la poesía, escribe Goethe: «No debe condenarse el pensamiento por analogías: la analogía tiene la ventaja de que no cierra nada y, en puridad, no aspira a ninguna ultimidad».[2] Cosa parecida dice a propósito de su aplicabilidad en la comunicación, sin referirse tampoco directamente a la poesía: «La comunicación mediante analogías me parece tan útil como agradable: el caso análogo no intenta imponerse ni pretende probar nada; se enfrenta con otro sin enlazar con él. Los casos análogos de un grupo no se unifican en series cerradas, sino que son como una buena reunión, que siempre sugiere más de lo que da».[3] En los dos últimos casos Goethe subraya, pues, como cosa positiva lo que el uso de la analogía tiene de no vinculante, no constrictivo, fugaz.

De este modo lo que científicamente considerado es la mayor debilidad de la analogía —a saber, que infiere de un mero parecido pasajero de los fenómenos su copertenencia objetiva— puede convertirse poéticamente en su fuerza mayor: puede, no tiene que. Pues es claro que un parecido muy fugaz y casual no estatuye aún una relación poética; ésta tiene que estar fundada profundamente, aunque no sea de un modo puramente objetivo. Ocurre, en efecto, que la sólida fundamentación aquí exigida se refiere siempre al sujeto. El estado de ánimo más pasajero puede ser muy profundo si pone capas importantes del sujeto conformado en una movilidad esencial; y el parecido más fundado objetivamente y penetrado de auténtica necesidad puede ser en cambio frío y mudo si no es capaz de producir un tal reflejo en el sujeto. El lenguaje de la poesía exige unicidad, exacerbada singularidad en todo aquello a lo que da forma, y cuando utiliza la categoría de la analogía tienen

1. GOETHE, *Maximen und Reflexionen, loc. cit.*, XXXIX, pág. 68.
2. *Ibid.*, IV, pág. 231.
3. *Ibid.*, XXXIX, pág. 87.

que explicitarse precisamente esos aspectos singulares, salir a la superficie y convertirse en esenciales. Si esto ocurriera meramente como relación de un objeto, con otro se produciría inevitablemente una superficialidad y un subjetivismo en el mal sentido de esta palabra. En cambio, cuando cada objeto o complejo de objetos que constituye una unidad cerrada se vincula siempre e inseparablemente a una subjetividad, a un comportamiento humano, y cobra esencialmente una forma que da plasticidad a ese comportamiento, la orientación a la singularidad única del fenómeno se revela como un principio poético propio y auténtico.

Aunque todas esas tendencias del lenguaje poético nacen de la cotidianidad y del lenguaje cotidiano y serían imposibles sin ese origen, tanto por el contenido cuanto formalmente (lo que quiere decir que serían ininteligibles), el lenguaje poético significa un salto cualitativo. Esto tiene como consecuencia necesaria el que el lenguaje poético nazca al mismo tiempo en lucha constante con el de la cotidianidad. Si pasamos por alto todas las convenciones que enrigidecen y deforman el lenguaje, queda el hecho de que toda palabra representa necesariamente por su esencia una abstracción, incluso la palabra más vulgar y «concreta», como perro, mesa, etc. Este fenómeno básico del lenguaje en cuanto sistema de señalización 2 tiene una tendencia natural y espontánea, desarrollada por el trabajo, hacia la cientificidad, hacia la objetividad y la desantropomorfización. (Incluso las convenciones obran en este sentido, con la diferencia de que ellas orientan sus generalizaciones hacia propiedades superficiales de los objetos, y muchas veces, meramente a una extrañación del hombre.) Es claro que esa espontaneidad no anula el hecho de que el reflejo científico lingüísticamente expreso de la realidad tenga que llevar a cabo una lucha continua por la depuración del lenguaje, con objeto de eliminar la equivocidad de las palabras y las conexiones de palabras, multivocidad que el lenguaje de la cotidianidad —de acuerdo con sus propias necesidades— no sólo no es capaz de superar, sino que, por el contrario, reproduce constantemente a un nivel cada vez más alto. Una de las muchas maneras de manifestarse un hecho de antiguo conocido consiste en que también esa tendencia a la univocidad, creada y promovida por el trabajo y la ciencia, penetra constantemente en el lenguaje cotidiano, lo limpia, lo simplifica y lo enriquece, lo hace más complicado —y vuelve así, por otra parte, a reforzar también sus multivocidades.

La tendencia, recién descrita, del lenguaje poético a un reflejo de las singularidades importantes y específicas de las cosas y de las relaciones, esa tendencia a la singularidad, parte pues precisamente de las peculiaridades del lenguaje cotidiano que la ciencia se esfuerza por superar. También en este punto hay en obra, como hemos visto, tendencias espontáneas en el lenguaje de la vida cotidiana. Pero no se trata —tampoco en este caso— de un ulterior desarrollo lineal de esa espontaneidad, sino de un salto también cualitativo que tiende a la «superación» de la abstracción contenida esencialmente en cada palabra. Hemos escrito esta vez entre comillas la palabra «superación» por dos razones. En primer lugar, la tendencia abstractiva es de la esencia del lenguaje, del segundo sistema de señalización. El paso adelante en la historia universal que representa ese hecho, que es la hominización propiamente dicha del hombre, no puede ni debe anularse en ningún terreno. Ya antes hemos indicado que las expresiones de los lenguajes primitivos que nos parecen pintorescas (a nosotros) no tienen nada en común con las aspiraciones descritas del lenguaje poético. No lo tienen, por lo menos, si se conciben esas expresiones como lo que propiamente eran: importantes esfuerzos arcaicos por abrir un camino —aún profundamente envuelto en reacciones inmediatas a determinados estímulos externos— desde las representaciones hasta el concepto, hasta el lenguaje auténticamente desplegado como sistema de señalización 2. Lo que en esas expresiones primitivas nos parece hoy parabólico es en realidad poca cosa más que la vinculación, aún no totalmente disuelta, a meros reflejos condicionados. Esas representaciones tienen aún muchos restos de su origen animal o semianimal, y se encuentran sólo en camino hacia las auténticas representaciones humanas desarrolladas. En cambio, la tendencia de esa «superación» poética de la abstracción que estamos describiendo parte ya de una conceptualidad desarrollada y constituida. Así pues, mientras que lo «pintoresco» o imaginativo de los lenguajes primitivos no es más que la persistencia en el pasado y un arranque —aún sin lograr— de la vinculación sensible inmediata a un estímulo concreto determinado, el lenguaje poético se esfuerza por reconducir el mundo de la conceptualidad clara y fija —y, por tanto, de la objetividad claramente conceptuada— a aquellas intuiciones que subyacen al concepto. En segundo lugar —pero precisamente sobre esa base— en el lenguaje poético se trata siempre de la singularidad de un conjunto, nunca de la de

un solo objeto aislado. Con ello la multivocidad de las palabras pierde su carácter negativo desde el punto de vista epistemológico En las nuevas conexiones producidas, esa multivocidad, el «aura» de que hablábamos a propósito del lenguaje cotidiano, se convierte en una de las peculiaridades que ayudan a hacer lingüísticamente sensible la singularidad de un conjunto de objetos —siempre referido al sujeto— y de sus relaciones. De la multivocidad de las palabras nace la red infinita de las relaciones cualitativas entre ellas.

Esa trasformación no se produce por sí misma, desde luego, por grande que sea el trabajo preparatorio suministrado ya por el uso lingüístico de la cotidianidad. Hace falta además un sistema relacional conscientemente creado, cuyo fundamento es ciertamente aquella trasformación; pero a eso hay que añadir la actualización de una serie de posibilidades latentes en las palabras. Piénsese, por ejemplo, en el sonido. Es claro que los fonemas pueden tener un valor de tono anímico. Pero este valor no es un simple producto natural acústico; si ya a propósito del color sensible y moral de los colores, enlazando con Kant y Goethe, tuvimos que traer a primer término el elemento histórico-social, ello es aquí aún más urgente, pues los colores pueden aparecer por separado y convertirse en señales de objetos, mientras que los fonemas, desde que existe el lenguaje, no pueden tener sentido para el hombre más que en las palabras, ligados a la significación de la palabra en cada caso. Este desarrollo va tan lejos que las originarias expresiones afectivas por meros fonemas no pueden tener, cuando aparecen en el lenguaje escrito, un sentido realmente unívoco más que cuando se presentan en la conexión de la frase. Herder ha observado y descrito acertadamente este fenómeno: «Es cierto que *esos sonidos son muy simples;* y cuando se articulan y se deletrean en el papel como interjecciones, casi tienen una expresión las impresiones más contrapuestas. El apagado ¡ah! es tanto el sonido del amor encendido cuanto el de la desesperación ahogada; el fogoso ¡oh! es tanto expresión de la alegría repentina cuanto de la cólera agresiva, de la creciente admiración y de la lástima desbordada».[1]

Por otra parte, no hay entre las palabras y sus sonidos ninguna

1. HERDER, *Über den Ursprung der Sprache* [Del origen del lenguaje], *Werke* [Obras], *cit.*, II, pág. 9.

ordenación psicológica tan clara como la que apreciamos, por ejemplo, entre los colores complementarios. La vinculación significativa de los fonemas no existe además más que en una determinada lengua cada vez; la diferenciación es, por tanto, mucho más íntima y determinada por el contenido que en el caso de los colores, en los cuales la ordenación psicológica no recibe sino progresivamente signos característicos sociales.

Por eso toda proposición general —del tipo de la fina paradoja de Rimbaud en *Voyelles*— nos parece quedar lejos de los hechos esenciales. E. A. Poe ha planteado esta cuestión, también de un modo agudo y paradójico, en su *Philosophy of Composition*, en la que describe y analiza supuestamente el origen de su poema *The Raven*. Parte Poe del estribillo de una proyectada estancia y busca una palabra que satisfaga la exigencia de sonoridad y capacidad de énfasis duradero; así llega a los sonidos «O» y «R» que deben ser los dominantes en el estribillo; de eso se deduce la palabra «nevermore» y de ella se supone que se sigue todo el tema del poema. Dejamos a un lado la cuestión de la autenticidad de esas deducciones, pues es claro que sólo la copresencia de la historia y la situación, el efecto visual-moral del cuervo, la significación de la palabra repetida, confiere a los sonidos «O» y «R» del estribillo la sugestiva tonalidad que Poe ha buscado y conseguido. No podemos entrar aquí en cuestiones más sutiles de la conexión evocadora inmediata del sonido verbal y el contenido. Una parte considerable de los poemas más relevantes mostraría que el sonido es un momento importante y a menudo decisivo del medio homogéneo que subyace a la trasformación del lenguaje en lenguaje poético. La célebre estrofa de Verlaine, que no hay más remedio que citar ahora, puede ilustrar esto con la mayor eficacia:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne

Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

Pero con todo eso no hemos tocado más que un aspecto de la singularidad aquí mentada de un conjunto refigurado por las pa-

labras poéticas. Cuando se describe ese elemento de la poesía se habla mucho de la música de los versos; así lo hace el propio Verlaine. Pero la expresión es tan puramente metafórica (analógica) como la que habla de imaginería, y el tomarla al pie de la letra crearía más confusión que claridad. (Piénsese en las indicaciones de Goethe sobre el uso de la analogía.) La dificultad de una determinación precisa del medio homogéneo producido, y hasta la de una mera descripción del mismo, se aclara por la interna complicación de los medios en los cuales la primera aproximación parece dada por sí misma como pura visualidad o auditividad. Pero un estudio más atento ha mostrado también en estos casos que sin una tendencia a la universalidad, el medio homogéneo acarrearía un empobrecimiento, y no un enriquecimiento, en comparación con la realidad cotidiana. Pues la reducción a lo que puede expresarse, indicarse, despertarse, sugerirse, etc., por palabras no es efectiva más que en una universalidad, en una totalidad; sólo así puede esa referencialidad recíproca intensivamente infinita entre las palabras enlazadas convertirse en un sistema evocador, porque sólo así se constituye compositivamente en un conjunto único y singular la singularidad del objeto de cada caso, y sólo así se refiere esa singularidad a un comportamiento humano concreto y determinado (singular). La cuestión de cuáles han de ser los componentes —tomados del número infinito que constituye un tal sistema— que dominen inmediatamente (como, por ejemplo, la tonalidad sonora en el caso de Verlaine) es un importante momento formal de la individualidad de cada poema. Desde el punto de vista externo, el tema poético puede ser —y lo es en muchos casos importantes— una descripción puramente objetiva del mundo externo o de un hombre; pero la objetivación es fría y muerta y carece de efecto evocador si no se consigue que todos los rasgos y todos los movimientos aludan al objeto propio de la conformación lírica, a un comportamiento humano singular. En el poema de Goethe *La visita* la imagen de la muchacha dormida cobra forma mucho antes de que el entusiasmo y el amor del poeta se manifiesten en palabras, y la cobra partiendo de ese entusiasmo aún inexpreso; y hasta paisajes e interiores se sostienen en su objetividad —que ciertamente tiene que estar como tal rectamente refigurada desde el punto de vista objetivo— por obra de una tal subjetividad, como en el suave paisaje vespertino de Stefan George:

La colina por la que caminamos yace en sombras;
Mientras la de ahí arriba aún oscila en la luz
La luna en sus tiernos aires verdes
Flota aún sólo como una nube blanca.

Los caminos palidecen y sugieren...

Nos parece ocioso aludir por separado a los demás componentes de la conformación lírica de la palabra. Lo único que nos importa aquí es el principio estético general de esa conformación. Recordemos sólo con la mayor brevedad lo que dijimos en su lugar acerca del ritmo, especialmente acerca de su relación estética con la prosodia. El momento decisivo se encuentra precisamente en la acentuación rítmica, en la conformación rítmica de la singularidad del tema poético; en rigor, cada buen poema tiene su propio ritmo, singular y único, aunque desde el punto de vista de la pura prosodia tenga mucho en común con el ritmo de otros poemas, y aunque respete rígidamente una forma prosódica antigua. La manera y el estilo, la subjetividad abstracta y la subjetividad que abarca el mundo, se separan precisamente aquí, porque la primera no es más que la expresión inmediata de un sujeto particular que se dispone a encajar en el lecho de Procusto de esa particularidad los objetos más diversos, mientras que la segunda, en cada nueva tarea objetiva, lleva a los objetos, incluso formal y rítmicamente, a un nuevo nacimiento.

Nos pareció adecuado aclarar con el polo extremo de la conformación poética, con la lírica, la diferencia en esta cuestión de la contraposición de los dos sistemas de señalización 2 y 1'. Pero no hay ninguna duda de que los principios generales aquí puestos de manifiesto valen igual para la épica y para la dramática. Que la relación concreta entre el mundo subjetivo y el objetivo muestra en todas partes diferencias determinadas por el género es cosa de la cual no tenemos por qué ocuparnos aquí, dada esa igualdad del fundamento estético. Lo decisivo es que el desarrollo del lenguaje hasta ser refiguración de la infinitud y la totalidad intensivas del mundo humano se sigue, también en la épica y en la dramática, de la objetividad concreta. Ese desarrollo se basa en el comportamiento subjetivo subyacente y compone desde esa base el infinito sistema relacional de las palabras que supera la multivocidad de

las palabras en la cotidianidad exactamente igual que lo hace —aunque en dirección contrapuesta— la tendencia a la definición y a la univocidad propia del reflejo científico de la realidad.

Otto Ludwig, que ha estudiado del modo acaso más detallado la conexión entre el lenguaje dramático de Shakespeare y el principio de la mímesis, ofrece una contrastación muy fina de ese lenguaje con el de la tragedia griega: «Como su teatro era enorme, su público muy numeroso y el edificio no techado, tenían que pensar en procedimientos para aumentar las figuras y reforzar la voz. Eran necesarias máscaras y vestiduras largas, de amplio trazado. Puesto que el rostro iba a ser inmóvil, era mejor hacerlo hermoso que feo. Si los personajes no pueden mostrar ninguna mímica cambiante, ningún rasgo mímico fino y diminuto, ¿por qué ha de tener el discurso una alternancia mímica y rasgos mímicos finos? Habría violentado la fina sensibilidad de los griegos el poner en tanta desproporción el discurso con la apariencia visible. Shakespeare no escribía para máscaras ni para el colosal teatro antiguo. Por eso su lenguaje es básicamente mímico, no cristaliza nunca en máscara, sino que cada pieza tiene su propia escala de magnitud y fuerza, o para la finura de sus diversos rasgos, la violencia o la gradación de los movimientos. Cada una de sus tragedias tiene su estilo, esto es, una concordancia y una proporcionalidad plenas de los diversos motivos singulares, la temática y la ejecución».[1]

Los mismos principios —la concreción sobre el caso singular también, y hasta con especial intensidad— valen en la épica, como ha mostrado Theodor Fontane con ayuda de un interesante caso, el uso de la palabra «Y» al principio de frase. Sus observaciones, precisamente por su concreción, son una buena iluminación del principio, aquí puesto en primer término, de la unicidad, de la singularidad de la expresión lingüística en literatura. Fontane se califica de «estilista», es decir, como un poeta que produce con consciencia, que no es uno de esos escritores «que no tienen más que *un* tono y una forma para todo», sino que es «uno que toma siempre su estilo de la cosa que trata. Y así ocurre que escribo frases de catorce líneas y luego otras que no tienen catorce sílabas, y a menudo sólo catorce letras. Así ocurre también con el "Y". Si quisiera basarlo todo en el estilo-Y, habría que encerrarme como peligro público. Pero escribo narraciones con Y y narraciones sin

1. Otto Ludwig, *loc. cit.*, pág. 79.

Y, siempre de acuerdo con la materia. Cuando más moderna, tanto más sin Y. Cuanto más sencilla, cuanto más sancta simplicitas, tanto más Y. "Y" es bíblico-patriarcal, e imprescindible siempre que se quieran obtener efectos en esa dirección».[1] Es muy interesante e instructivo el que Fontane infiera puramente de la naturaleza de la materia esa diferencia estilística y pase completamente por alto las consecuencias formales, por ejemplo, que el comienzo de frases con «Y» introduce una especie de *legato* en el estilo narrativo, mientras que en el caso contrario puede producirse cierta desconexión, algo así como un *staccato*, etc. Creemos que ese descuido de Fontane destaca aún más claramente lo esencial: el estilo del poeta nace de la naturaleza concreta, de la peculiaridad específica del mundo objetivo cuyo reflejo él está llamado a evocar lingüísticamente. (Se entiende sin más después de lo dicho que un fragmento de la realidad en sí no puede convertirse en materia de la poesía más que por el sujeto que lo refigura, por su modo de comportamiento.) El mérito de Fontane consiste ante todo en que, sirviéndose de un ejemplo tan abstracto y tan poco objetivo como el «Y», ha mostrado las importantes funciones evocadoras que tiene el uso (o la ausencia) de una palabra así en el contexto del reflejo y la conformación poéticos de la realidad, o sea (por dar a la cuestión una orientación que nos lleve al problema que estamos tratando), que todo el sistema de señalización 2 se convierte efectivamente, por obra de la apercepción y la reproducción del mundo en el sistema de señalización 1', en materia prima de una conformación cualitativamente diversa; que las abstracciones necesarias del segundo sistema de señalización se superan —sin perder la exactitud en la reproducción del fenómeno que aquel sistema ha facilitado a la humanidad— en una fuerza concreta evocadora de los objetos refigurados.

Todo lo dicho hasta ahora, por importante y hasta decisivo que sea para el paso del hombre del sistema de señalización 2 al 1', no describe más que un lado del problema. Pues el sistema de señalización 1' no habría nacido jamás sólo para dar expresión a la singularidad única de un conjunto. La necesidad específica y complementaria que mueve a explicitar la singularidad de los objetos y de sus conexiones sin dejarla falsear por las espontáneas abstrac-

1. *Briefe Theodor Fontanes, Zweite Sammlung* [Cartas de Theodor Fontane, Segunda serie], Berlin 1910, II, pág. 33.

ciones de la cotidianidad y con independencia de las generalizaciones, por lo demás tan necesarias, de la ciencia, se produce para hacer claramente comprensible el sentido, la importancia de una tal singularidad para el hombre. Esa necesidad estaba siempre presente en los actos que hemos estudiado hasta el momento, y de un modo inmanente. Pues nunca hemos visto que se quisieran actualizar y expresar las singularidades de los objetos sólo por mor de ellos. La necesidad tenía siempre que ver con un determinado comportamiento humano, y sólo era interesante e importante en esa relación. La cuestión complementaria del sentido y la importancia se vincula según eso con el comportamiento humano. Pero no adelantaremos mucho con esa afirmación si la fijamos aisladamente. Pues hay aquí, como en el arte en general, una relación contradictoria entre el sentido fundamental y el carácter sensorial inmediato. (Este último término tiene que entenderse, naturalmente, en el sentido de la inmediatez segunda o restablecida de la obra de arte; este problema se ha tratado ya varias veces). La contradicción tiene su forma inmediata de aparición en el hecho de que la necesidad de interpretación dadora de sentido de la existencia humana —necesidad que subyace profundamente al arte— no puede expresarse articuladamente, ni expresar su mundo circundante, más que por medio de la singularidad así conformada. Así pues, lo que desde el punto de vista de la necesidad fundamental es mero medio, mera mediación, aparece en el arte mismo como superficie imperforable, como objeto inmediato —y aparentemente exclusivo en la inmediatez— de la conformación. Pero esa conformación, por perfecta que fuera en el sentido de una inmanencia inmediata, sería caótica y carecería de la última consumación propia si no cumpliera —pese a toda contradictoriedad— de algún modo, a su manera, sin abandonar la propia inmanencia, la tarea, la exigencia de la necesidad fundamental. Esta contradictoria conexión se rebaja a la alegoría trivial por parte de la estética idealista que concibe la obra conformada como mera emanación de la «idea» y proclama así directamente la situación; por el contrario, toda teoría del arte que la niegue desde un punto de vista sedicentemente artístico puro se hunde, lo quiera o no, en la glorificación de alguna especie de naturalismo.

Es pues del todo necesario hallar en la inmanencia de la segunda inmediatez las formas de generalización capaces de enlazar orgánicamente con esa profunda necesidad de arte la singularidad

artísticamente descubierta y salvada de la fosa de la cotidianidad, sin suprimir por ello el carácter singular mismo. Nos encontramos de nuevo ante una cuestión que hemos tratado ya en otros varios contextos. Por eso podemos limitarnos ahora a los aspectos del problema directamente vinculados con la expresión lingüística. Tanto más cuanto que aquí precisamente la diferencia entre la generalización artística y las abstracciones de otro tipo se presenta más acusadamente que en otras artes. El mero hecho de la formación de palabras establece una relación de subsumción entre el caso singular y la expresión generalizada. Al formar la lengua la palabra mesa, cada mesa singular puede subordinarse a ese concepto, y cuando se añade al concepto un adjetivo (redonda o cuadrangular, marrón o negra, bonita o fea, etc.) eso se complementa con la adjudicación de la mesa a un subgrupo del concepto general, pero sin que esa determinación intermedia pueda tampoco hacer vivenciable el carácter de la mesa en cuestión como singularidad; pues la máxima diferenciación de los adjetivos lleva a lo sumo a la determinación exacta de un subgrupo, no a la singularidad misma. Añadamos: esto no es necesario desde el punto de vista de la práctica cotidiana. Pues con que esa descripción por adjetivos sea lo suficientemente exacta para que al hallar, por ejemplo, una mesa robada sea posible restituirla a su poseedor como propiedad legal, la aproximación del lenguaje cotidiano ha cumplido ya su función.

Nuestras anteriores consideraciones tendían precisamente a mostrar que el arte de la palabra discurre por caminos muy otros, puesto que intenta superar esa peculiaridad del uso de la palabra. Bastará con recordar relaciones como la de conjunto o la de referencialidad a un comportamiento humano. Mas ¿cómo puede tener lugar aquí una generalización sin recaer en la subsumción abstractiva? (O sea: sin destruir el carácter poético-evocador del lenguaje en el sistema de señalización 1'.) Es claro que una tal generalización no puede ser más que la del comportamiento humano. Éste deja de ser meramente particular y personal, individualmente ligado al momento, y se desarrolla, por encima de eso, hasta alcanzar las conexiones que culminan en la autoconsciencia de la humanidad. Si se considera la cuestión desde el punto de vista de la conformación lingüística, no es difícil ver la importancia de una afirmación que hicimos en el capítulo anterior, a saber: que en el arte los nexos entre la individualidad singular y las diversas «capas»

de lo específico no tienen el carácter de una subsumción, sino el de una inherencia. Pues sólo sobre esa base la generalización da en la cosa misma y no sólo en su forma lingüística de expresión. La dirección consciente de una conexión poéticamente reflejada no necesita contener la consciencia —ni menos la consciencia intelectualmente expresa— de los hombres que intervienen en ella. Puede, sin duda, tenerla, y la tiene de hecho en muchas (no todas) poesías de gran valor; entonces valen para la conformación lingüística en general los principios que expusimos para el caso particular de la poesía de pensamiento. Pues el hecho de que en la mayoría de estos casos lo recogido en palabras no sea directamente el comportamiento humano del poeta mismo, sino el de una de sus figuras concretas en una concreta situación, no es cosa que produzca ningún problema nuevo en principio. El sujeto de un tal poema lírico no es nunca un sujeto abstracto como tal; por el contrario, el poeta tiene que dar a su propio yo una forma concreta particular, con objeto de hacer de él un sujeto portador del poema concreto. La generalización a que nos referimos es pues inherente a la forma o figura que traspone en palabras, a la situación cuya dialéctica tiende a expresar; no es una abstracción practicada con la figura y con la situación, sino el paso de ambas a una autoconsciencia. Por tanto, no suprime la concreta singularidad conformada de ambas, salvo a lo sumo, en el sentido de que las levanta a un nivel superior.

Como en todo intento de resolver con correcta proporcionalidad dialéctica las contradicciones fecundas y motoras de la estructura de la obra, también aquí se producen problemas histórico-sociales relativos al carácter favorable o desfavorable de las condiciones concretas. Esos problemas incluyen el básico de si una determinada personalidad poética es adecuada para una determinada conformación satisfactoria o problemática. También aquí, como muchas otras veces, tenemos que remitir a la parte histórico-materialista de la estética como lugar metodológico en el cual puede darse respuesta concreta a esas preguntas. Ahora nos limitaremos a aducir un caso típico que puede aclarar según aspectos —generales— nuevos el contradictorio principio general dominante en este contexto problemático. Nos referimos al discutido «efecto de extrañación» [*Verfremdungseffekt*] de Bertolt Brecht. Él lo define así: «Una reproducción extrañadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero haciendo al mismo tiempo que aparezca

como extraño».[1] Es claro sin más que con ese concepto Brecht apunta a lo mismo que hemos llamado aquí generalización. Aunque con una diferencia importante, o, por lo menos, supuestamente tal: que Brecht busca un teatro revolucionario, un teatro que, mediante la representación, mueva a los espectadores a una actividad revolucionaria. Desde ese punto de vista critica Brecht no sólo la actual escena, sino también toda la dramática del pasado: «El teatro tal como lo encontramos muestra la estructura de la sociedad (reproducida en la escena) no como influible por la sociedad (que está en la sala)».[2] Esta argumentación no nos parece demasiado convincente. Pues en muchos de los más grandes dramas de la literatura universal se muestran precisamente trasformaciones esenciales de la sociedad; así el paso del derecho matriarcal al patriarcal en Esquilo, el hundimiento del feudalismo medieval en la obra de Shakespeare, el de la sociedad burguesa en la de Chéjov y en la de Gorki, y en la de este último pisan incluso la escena las nuevas fuerzas sociales en vía de constitución. Pero incluso cuando las palabras de Brecht «Pues lo que no ha cambiado en mucho tiempo parece inmutable»,[3] dan la impresión inmediatamente de un acierto pleno, no es verdad que coincidan con la realidad de la producción dramática. *La Tempestad*, de Ostrovski, o la *María Magdalena*, de Hebbel, representan mundos que no cambiaron en mucho tiempo. Pero la excelente crítica de Dobroliubov muestra que el efecto revolucionario de la tragedia de Ostrovski se debe precisamente a esa circunstancia.[4] Así pues, cuando Brecht dirige la frase últimamente citada contra el drama y el teatro anteriores a él y establece la consecuencia: «El teatro tiene que provocar el asombro en el público, y eso se consigue por medio de un extrañamiento de lo sólito» [5] está luchando contra molinos de viento: pues ya el teatro, sin «efecto de extrañación», ha llevado a su público en el pasado no sólo al «asombro», sino incluso a una profunda conmoción, mediante la conformación de las contradicciones de la situación social dada en cada caso. Un importante dra-

1. BERTOLT BRECHT, *Kleines Organon fur das Theater* [Organon breve para el teatro], § 42.
2. *Ibid.*, § 33.
3. *Ibid.*, § 44.
4. DOBROLIUBOV, *Ausgewählte philosophische Schriften* [Escritos filosóficos escogidos], ed. alemana, Moscú 1949, págs. 594 ss.
5. BRECHT, *loc. cit.*, § 44.

maturgo de un pasado que penetra directamente en la actualidad, Chéjov, muestra que la razón que alienta en el programa de Brecht puede realizarse sin «efecto de extrañación». Chéjov construye sus dramas precisamente sobre la base de la contraposición entre las intenciones subjetivas de los personajse y la orientación y la significación objetiva de éstas. Con eso se pone constantemente al espectador en la ambigua o escindida situación de tener que entender los sentimientos de los personajes y hasta simpatizar con ellos, mientras se ve simultáneamente obligado a vivir, con la misma intensidad al menos, la contraposición trágica, tragicómica o cómica entre aquellos sentimientos subjetivos y la realidad objetiva de la sociedad. Podría decirse que el drama entero es *un* «efecto de extrañación», pero que precisamente por eso es, en su modo de conformación, drama y no «efecto de extrañación».

Si añadimos a esas observaciones que los últimos e importantes dramas de Brecht producen —contra su programa— conmociones «tradicionales» en el espectador, y que el «efecto de extrañación» es para ese efecto revolucionario un momento más perturbador e inhibidor que promotor, nos acercamos más a la fuente del error teorético de este considerable poeta y dramaturgo e iluminamos con más precisión el problema que estamos estudiando. Esa fuente de la doctrina del «efecto de extrañación» es, en efecto, la dura y unilateral polémica de Brecht contra la «teoría de la empatía», polémica que llega a ocultar los hechos históricos y sus conexiones. Ya al hablar de la ornamentística hemos encontrado una violenta oposición así por parte de Worringer. Es claro que las dos polémicas no pueden ponerse al mismo nivel: Worringer combate la «teoría de la empatía» desde la derecha, en nombre de un irracionalismo reaccionario; Brecht lo hace desde la izquierda, en el nombre de la revolución socialista. Worringer lucha en favor de la muerte y la inhumanidad; Brecht por la vida y la humanidad. Por eso la práctica artística madura de este poeta y su resultante visión artística inmediata tienen que entrar en contraposición cada vez más abierta con esa estrecha antinomia, fruto de una pasajera moda intelectual. Así, por ejemplo, considera Brecht «oportunista» la técnica de su *Galileo;* y al hablar así da precisamente con el principio aquí decisivo, puesto que concibe esa nueva pieza como un contraejemplo de las anteriores parábolas: «Allí se encarnan ideas, en éstas se despoja a una materia de determinadas ideas». Con ese reconocimiento se abandona en el fondo toda la teoría de

la «pieza didáctica» y se coloca en primer plano el «oportunismo» de la nueva pieza, la conformación auténticamente dramática (como la de las grandes obras tardías), por una operación que teoréticamente puede ser inconsecuente, pero que desde el punto de vista dramático-poético no puede ser más fecunda. Honra al Brecht teórico el que desde esa situación haya tropezado con la problemática profunda de su teoría del teatro épico: «Veo claramente —escribe en su diario en marzo de 1941— que hay que liberarse del planteamiento de duelo "aquí la Razón, aquí la emoción"». El efecto de extrañación va a dejar a partir de entonces de obstaculizar la emoción, y va a dedicarse sobre todo a desencadenar los sentimientos adecuados.[1] Y Brecht no se da cuenta de que con eso no ha hecho ninguna concesión a la doctrina de la empatía, sino que la ha quitado definitivamente de en medio.

Pero, pese a la diferencia, hay en Worringer y Brecht un error común: la confusión de la «empatía» con la teoría y la práctica de los grandes períodos realistas del arte europeo; ambos pasan por alto que la «empatía» es una teoría artística específicamente pequeño-burguesa, que expresa sin duda algunos momentos de la concepción del mundo del arte que le es contemporáneo, pero que por su superficialidad pasa por alto incluso los logros artísticos más importantes de su mismo período.[2] Sin poder entrar aquí con detalle en la teoría, observemos sólo que por obra de ella se produce ese comportamiento vago ante las obras de arte, ajeno a toda actividad, que Brecht —con acertada sensibilidad— desprecia y odia tan profundamente; pero, por otra parte, que el gran arte del pasado, como reflejo de la realidad, es precisamente la contraposición más estricta a la «empatía». Podemos entrar «empatéticamente» en algo cuya esencia objetiva nos sea totalmente desconocida o indiferente, pero ante la realidad manifiesta o sus refiguraciones adecuadas no podemos sino ser dirigidos a una vivencia

1. Citado según el artículo de Ernst Schumacher, «Brechts Galilei: Form und Einfühlung» [El Galileo de Brecht: Forma y empatía], en *Sinn und Form* 1960, Heft [Número] IV, págs. 510 s., 522 s.

2. Al estudiar el verdadero fundador teorético de esta doctrina, que es F. Th. Vischer (el término «empatía» se debe a su hijo, Robert Vischer), he expuesto el contenido esencial de la misma. Lo filosóficamente esencial de la empatía se presenta resumido en el texto de Vischer del modo siguiente: «la intuición ideal *mira y proyecta en el objeto lo que no está en él*». Cfr. *Beiträge zur Geschichte der Asthetik* [trad. castellana: *Aportaciones a la historia de la estética*, México, Grijalbo, 1965], *cit.*, págs. 263 s.

posterior en la cual se incluye la consciencia de que no se trata de nuestra subjetividad, sino de un «mundo» independiente de ella. Lo específico de la vivencia «tua res agitur» se encuentra precisamente en esa dualidad que distingue la realidad vivenciada de la «empatía», de la introyección. La «impaciencia» de una locomotora puede ser una «empatía», pero nunca lo será la vivencia de Fausto. Al sucumbir Brecht a ese moderno prejuicio —aunque en el sentido de una apasionada y unilateral polémica contra él— se produce la confusionaria concepción del «efecto de extrañación». Esto tiene, por una parte, como consecuencia el que se produzca para la necesaria generalización el peligro de hacerse demasiado conceptual, de pasar del sistema de señalización 1' al 2; y, por otra parte, se aspira a introducir en la estructura de la obra misma lo que hemos estudiado como «Después» de la vivencia estético-receptiva; y esta consecuencia apunta en la misma dirección que la primera.

Creemos que el descubrimiento de ese error teorético habrá contribuido algo a la clarificación de nuestro presente problema de la generalización poética, especialmente si tenemos presente que los importantes efectos poético-dramáticos del último Brecht no se han conseguido desde esa actitud suya teórica, sino que han nacido en discrepancia con ella. La generalización poética no tiende a convertir el conjunto singular conformado en un mero «caso» subsumible bajo una teoría o una tesis, sino que, por el contrario, tiene «meramente» la intención de hacer visibles y comprensibles, explícitas y actuales las determinaciones generales presentes (por inhenfia) en la singularidad en cuestión. Dicho de otro modo: la intención es mostrar cómo una tal singularidad se articula manifiestamente en la tipicidad a la que representa para la evolución de la humanidad en sí. Así se aclara mucho la doble y contradictoria determinación de esa situación. Ante todo, no puede haber tipicidad alguna con una existencia independiente de sus singulares modos de manifestación. En este punto se aplica directamente la crítica aristotélica a la doctrina platónica de las ideas. Pero, además, el tipo es cosa distinta y mayor que la mera suma de los fenómenos singulares que le corresponden. Al constituir la historia de la humanidad —mediante sus conflictos, sus vicisitudes trágicas, tragicómicas y cómicas— determinados modos de comportamiento típicos y típicos modos de reacción, la orientación a lo típico conserva ciertos momentos duraderos, pero enriqueciéndolos y con-

cretándolos sin cesar con la riqueza infinita del mundo mismo, con el verdadero material de la realización. Por eso la elevación de lo singular a lo típico no es nunca una eliminación de su singularidad; por el contrario, esta singularidad destaca aún más sensible y plásticamente cuando llega claramente a expresión la tipicidad de las acciones y los sufrimientos, en la consciencia del individuo o en la lógica de la situación. Por último, esa elevación a lo típico no es nunca un acto aislado y solo, sino siempre el movimiento de un conjunto concreto. Esto tiene como consecuencia para la poesía el que todo movimiento hacia la tipicidad —por ejemplo, en la forma de un drama o de una novela— se desarrolle siempre fuera de la rarificada y montañosa atmósfera de la abstracción, y dentro de un concreto complejo de hombres concretos y situaciones concretas. Como es este conjunto como totalidad el que expresa la propia generalización última, la incorporación de la totalidad conformada en la autoconsciencia de la humanidad, la elevación de una figura a la consciencia de su destino tiene que poseer, desde el punto de vista de la generalización, algún elemento relativo, ya con objeto de no romper este sentido último de la poesía, sino reforzarlo, por el contrario, de modo adecuado como sonido de un acorde; por eso mismo esa operación está indisolublemente ligada a la singularidad única de la figura de que se trate, de la situación concreta.

Piénsese, por ejemplo, en las consideraciones que hace Otelo sobre sí mismo cuando Yago ha despertado ya en él la duda sobre la fidelidad de Desdémona:

Y ahora, para siempre
Adiós, calma del corazón. ¡Adiós, mi paz!
¡Adiós, airón que ondea, guerra altiva,
Hechas virtud por la ambición! ¡Adiós!
¡Adiós, corcel ruidoso y hierro destructor,
Tambor que alza el valor, alegre son de flauta,
Real panoplia y brillo todo,
Boato, pompa, armadura de la guerra gloriosa;
Y tú, herramienta mortal, cuyo rudo golpe
Es eco del trueno de Júpiter,
¡Adiós! Otelo terminó su tarea.

Esa es la quintaesencia de las más profundas aspiraciones de Otelo; la quintaesencia de la tragedia: con la ruina de su confianza en Desdémona se hunde su entera existencia; eso es lo que muestran los versos. Pero esa existencia no puede reducirse a amor, celos, noble fe en los hombres, ni al sentimiento del deber en el servicio de Venecia, ni al heroísmo en ese servicio. Por eso los pasos lírico-reflexivos en los que Shakespeare generaliza la situación son de carácter tan vario. Esos pasos arrojan una luz deslumbrante sobre ocultas profundidades del carácter, sobre intrincaciones aparentemente inextrincables del destino; pero perderían todo sentido y toda eficacia poética si se las desprendiera del hic et nunc de la situación externa objetiva en la que se pronunciaron y se intentara hacer de ellas simples generalizaciones sin más peculiaridad. Se trata siempre sólo de una generalización relativa, desde el movimiento inmanente del mero ser-así de un ser humano (de una situación) hasta la tipicidad; se trata siempre de la profundización de la singularidad única precisamente mediante la eliminación de lo meramente particular: eso es lo que da de sí tales generalizaciones. Esto vale también para los papeles «filosóficos» de Shakespeare, por ejemplo, para los monólogos de Hamlet o de Próspero. Por tanto, hay un particular rasgo intelectual compositivo cuando en las últimas palabras de Otelo antes de su suicidio resuena su lealtad a la república veneciana:

Cuando una vez en Alepo
Un perverso otomano hirió
A un ciudadano de Venecia y ofendió al Senado,
Cogí por el cuello al perro circuncidado
y le herí... así.

Pero esas palabras deben su resonancia a las anteriores, las que describen los componentes anímicos de su papel en el destino de amor y confianza del personaje. El principio de la totalidad concreta, del círculo de círculos, por usar las palabras de Goethe, domina la poesía como todo arte, tan intensamente que toda manifestación singular toma el carácter de un conjunto en el cual cada singularidad cobra significación sólo en la alusión a otra cosa y bajo la iluminación que le dan esas otras cosas. Con eso se superan la particularidad por un lado —y. con ella, la abstracción— y la mudez interior de lo meramente singular por otro, y se yerguen

a un superior nivel de generalización. Se trata pues de una generalización sui generis. La posición simultánea de la singularidad y de esa generalización es lo que da a la lengua poética su especificidad, la especificidad que consiste en reflejar aquel mundo de los hombres, su mundo interno y el mundo externo que lo determina, de tal modo que se preserve la univocidad de la determinación conceptual conseguida por el lenguaje, por el sistema de señalización 2, y sin embargo se expresen sensorialmente y con sentido lo singular y su referencialidad al destino de la especie. Tal es el sentido de la trasformación que opera en el lenguaje el sistema de señalización 1'. Por eso los seres humanos y las situaciones conformadas en el lenguaje poético evocan su existencia como algo intensivamente infinito; por eso el contenido así expreso —por clara y firmemente que esté acotado lingüísticamente— se convierte en algo inefable en sentido goethiano. El lenguaje poético se justifica en el sistema de las necesidades de la humanidad no por su «belleza», sino porque es capaz de expresar con una inequivocidad especial lo que sin él sería inefable.

Por sencillez expositiva hemos mostrado la esencia del lenguaje poético tomando primero como material la lírica, y luego la dramática. Pero es indudable que los elementos de principio de lo expuesto hasta ahora valen también para la épica. Se produce sólo una cierta complicación porque en este caso se percibe también la voz del poeta como narrador, en conexión con un mundo que él mismo mueve directa e ininterrumpidamente, aunque al mismo tiempo se da como independiente de él. En cierto sentido, pues, esa voz expresa el principio recién descrito de la específica generalización poética. Pero, tomado al pie de la letra, eso sería una exageración que deformaría los hechos. Pues si en el complejo de acaecimientos y personas narrado por esa voz, en su construcción y en su ritmo, en su sucesión, etc., no estuviera ya siempre contenida la generalización; si las figuras —mutatis mutandis de acuerdo con el género— no mostraran ya esos puntos de concentración que hemos mostrado en el género dramático; si —dicho brevemente— la voz épica de acompañamiento del poeta no se limitara a ser, por así decirlo, el punto sobre la i, entonces no podría conseguir significación poética alguna, tampoco en el sentido de la generalización. Por el contrario: precisamente aquí se manifiesta el específico peligro de trasposición de la generalización poética en una generalización meramente intelectual (del sistema de señali-

zación 1' en el 2). En otros contextos hemos identificado ese peligro como un riesgo específicamente moderno, y lo hemos caracterizado, con palabras de Musil, como contraposición de lo meramente suspensivo y atractivo por enigma con lo verdaderamente tenso y avasallador poético. Es cierto que ante ese peligro se dan dos posibilidades. La una acaba de caracterizarse: se manifiesta en el carácter ensayístico de una gran parte de la épica contemporánea. La otra consiste en que el poeta abandone brutalmente su complicado y dialéctico papel de narrador. Las impertinencias histórico-filosóficas de Tolstoi en *La guerra y la paz* son el ejemplo más conocido de esto. Pero así se revela precisamente con toda precisión que cuando el poeta no desarrolla concretamente la necesaria generalización como una generalización sui generis, a partir de las concretas figuras y situaciones, sino que la ejecuta en el sentido de la vida o de la ciencia, la obra poética deja inmediatamente de existir estéticamente. La violencia de este fenómeno es instructiva, y no sólo desde ese punto de vista. Se aprecia al mismo tiempo que las reflexiones impertinentes de Tolstoi no tienen efecto alguno sobre su obra poética. *La guerra y la paz* sigue siendo como obra de arte lo que era. Sus generalizaciones poéticas, la expresión de su contenido ideal, se despliegan poéticamente con plena independencia de esas extemporáneas salidas conceptuales del autor, en duro contraste con los casos en los cuales unas falsas generalizaciones de los personajes o de las situaciones destruyen la unidad del poema.

En el contexto de este capítulo hemos examinado la trasformación del lenguaje cotidiano en lenguaje poético desde el punto de vista psicológico (sistema de señalización 1' comparado con sistema de señalización 2). Como es natural, al hacerlo así no podíamos llegar más que a un concepto contrapuesto y más o menos abstracto de la relación entre la generalidad lógica y una generalización sui generis de la poesía (y de todo arte). Este fenómeno, con el que ya antes habíamos tropezado varias veces y que está condicionado del modo más íntimo por la naturaleza antropomorfizadora del arte, exige una ulterior clarificación filosófica. Tenemos que determinar con más precisión el lugar de esa generalización sui generis entre las categorías. Ésta será la tarea del capítulo siguiente, en el que intentaremos mostrar cómo se relaciona esa específica generalización artística (así como la función específicamente artística de la singularidad) con la categoría de la particularidad.

12

LA CATEGORIA DE LA PARTICULARIDAD

Nuestras anteriores consideraciones, especialmente las referentes a los fundamentos psico-fisiológicos del comportamiento estético, se han movido —por obra de la dialéctica inmanente de la cosa misma— siempre en dirección a la particularidad como aquella categoría en la cual se expresa del modo más adecuado la naturaleza estructural de lo estético. Las siguientes consideraciones se dedican al estudio más detallado del Qué y el Cómo de esa situación fáctica. La clarificación de este asunto presupone, desde luego, un conocimiento preciso de la naturaleza de las categorías generalidad, particularidad y singularidad, pues sólo la unión de su identidad objetiva, como reflejo de la realidad objetiva unitaria, con su diversidad en el reflejo científico y estético puede iluminar plenamente este complejo. Como es natural, rebasaría el marco de nuestras discusiones el tratar estos problemas, aunque fuera brevemente, a la vez desde el punto de vista lógico-temático y desde el de la historia de la filosofía. Pero podemos renunciar a ello con tranquilidad porque en otro lugar el autor ha discutido detalladamente estas cuestiones.[1] Remitimos los lectores interesados a esa exposición y nos limitamos a exponer aquí lo absolutamente imprescindible para la comprensión de nuestro problema.

1. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie,* año II, núm. 4, año III, núm. 2; «Die Probleme der Kategorie der Besonderheit in der Geschichte der Asthetik» [Los problemas de la categoría de la particularidad en la historia de la estética]; en *Festschrift für Ernst Bloch,* Berlin 1955, págs. 201 ss. Y en forma de libro como capítulos I-IV de *Prolegomeni a un'estetica marxista* [trad. castellana *Prolegómenos a una estética marxista,* México, Grijalbo, 1964 (lo traducido es el original alemán publicado e inédito)], Roma 1957.

I *Particularidad, mediación, centro*

Hay que llamar ante todo la atención, y con especial énfasis, sobre la objetividad y la elementalidad de esas categorías de singularidad, particularidad y generalidad. No son «puntos de vista» desde los cuales el sujeto contemple la realidad, o acaso perspectivas que introduzca en ella; son, por el contrario, acusados y destacados rasgos esenciales de los objetos de la realidad objetiva, de sus relaciones y vinculaciones, sin cuyo conocimiento el hombre no puede ni orientarse en su mundo circundante, por no hablar ya de dominarlo y someterlo a sus fines. Pero no basta con establecer que la naturaleza objetiva del mundo nos impone la diferenciación entre la singularidad, la particularidad y la generalidad, o sea, que la afirmación humana de esas categorías es un elemental proceso dictado por el En-sí; hay que comprender además que también la conexión de esas categorías es un proceso elemental determinado por la objetividad. Esto es: que los hombres —como en tantas otras categorías esenciales— las han puesto en la base de su práctica y del pensamiento, la percepción, etc., basados en ella, y las han aplicado como categorías, mucho antes de que pudiera darse el primer y menor intento de trasformar esa actividad en una reflexión científica o filosófica acerca de las causas y la naturaleza de esas nociones imprescindibles para la práctica.

Para aclarar esto bastará tal vez con aludir al elemental proceso de generalización que tiene lugar inconscientemente en el lenguaje y que ya hemos considerado varias veces en otros contextos. Es propio de la esencia de la cosa el que el acto de generalizar sea mucho más antiguo que el reconocimiento y la posición intelectuales conscientes de la generalidad. Esto se manifiesta no sólo en el lenguaje, sino también —como hemos mostrado apoyándonos en Pavlov— ya en las percepciones más sencillas, por no hablar de las representaciones. El fenómeno del ser-conocido, analizado por Hegel, y que, como ha mostrado éste, queda aún muy lejos del ser-reconocido, presupone ya una generalización bastante desarrollada. Pues un objeto singular percibido no puede presentársenos como conocido más que si no nos limitamos a comprobar espontáneamente su rasgos comunes con otros objetos análogos, sino que, además, inferimos —aunque, desde luego, no en la forma de un razonamiento consciente— que esos objetos diversos, pero pa-

recidos, tienen propiedades comunes que indican su conexión objetiva, cósica, y que, por tanto, esos objetos pertenecen todos al mismo grupo. Si la percepción y la representación no ejecutaran ya esas generalizaciones, sería imposible su ascenso espontáneo y elemental al nivel de la conceptualidad, tal como de hecho ocurre en el lenguaje. Ya antes hemos aludido a las tendencias presentes en el lenguaje a convertir lo representacional —tan emparentado con lo perceptivo— en una verdadera generalización lingüístico-conceptual. De todo eso se desprende sin más el papel que desempeña el trabajo en este proceso de generalización: el trabajo impone una captación mucho más precisa de la objetividad y, consiguientemente, una expresión más exacta que recoja precisa e inequívocamente las determinaciones específicas del objeto de que se trate, pero abarcando al mismo tiempo las conexiones, relaciones, etc., que son imprescindibles para la ejecución del proceso de trabajo. La generalización así puesta en marcha es la que eleva las palabras a la altura de la conceptualidad, y crea por otra parte entre ellas conexiones —a la vez generalizadoras y especificadoras— que hacen de la frase, de su estructura sintáctica, el verdadero fundamento del lenguaje.

Así se producen en el proceso de generalización gradaciones cada vez más intensas y diferenciadoras. Esas diferenciaciones permiten captar la peculiaridad de la particularidad, primero prácticamente y en reflexiones inmediatas sobre la práctica. En efecto, si se ha formado ya una escala de generalizaciones, es comprensible que una generalización concreta estará más cerca de la singularidad que alguna otra, y que en la una quedarán preservados —relativamente— momentos esenciales de la apariencia singular inmediata, mientras que la otra estará total o casi totalmente desprendida de ese suelo, y sólo podrá aparecer en una aplicación a caso singular mediante un regreso al objeto concreto. El proceso pleno, así constituido, de la generalización es pues —como ve Hegel acertadamente— un proceso de determinación. Cuando es consciente como tal proceso, aparecen en él los problemas de la particularidad, de sus relaciones con la generalidad y la singularidad; la consciencia los percibe y los convierte en objetos del pensamiento. Pero tampoco entonces desde el primer momento en su propia forma lógica. También tiene razón Hegel cuando dice que la posición de la particularidad está vinculada del modo más íntimo con el acto de determinar. Al contemplar el concepto general

no como un abstracto, sino como una totalidad, la determinación ofrece a Hegel el siguiente aspecto: «En la medida en que [lo general] tiene en sí la determinación, ésta no es sólo la *primera* negación, sino, además, la reflexión de la misma en sí misma. Con aquella primera negación tomada por sí misma, lo general es *particular*...; pero en esa determinación sigue siendo esencialmente general...».[1] Y concreta esas ideas con las palabras siguientes: «lo general tiene, según esto, una *particularidad* que tiene a su vez su disolución en una generalidad superior. Y no pierde su carácter de generalidad por el hecho de ser sólo relativamente general».[2] Hay que destacar en esas ideas dos momentos. En primer lugar, la negación que se refleja en sí en el acto de la determinación; en segundo lugar, la desdibujada frontera de la gradación o relativización de la generalidad impuesta por la determinación. La gran importancia de esos momentos tiene como consecuencia el que puedan cobrar en el curso de la historia de la filosofía una significación autónoma como teoría de la determinación, sin que por eso pase necesariamente a primer término el problema de la particularidad; baste recordar la célebre definición spinoziana de la determinación como negación. Es un mérito de Hegel el haber avanzado en este punto descubriendo la conexión necesaria entre este complejo problemático y la determinación categorial de la particularidad. En nuestros estudios antes citados hemos estudiado detalladamente cómo la evolución de la vida social y la de la ciencia se manifestaron en Hegel con esa especulación, y cómo tales descubrimientos se continúan por obra de la dialéctica materialista.

Para nuestros objetivos presentes basta con comprobar que, por una parte, la peculiaridad se encuentra en una relación dialéctica de mutación recíproca con la generalidad, mientras que, por otra, esa interacción dialéctica no anula en modo alguno su sustantividad como categoría. La particularidad no es meramente una generalidad relativa, ni tampoco sólo un camino que lleva de la singularidad a la generalidad (y viceversa), sino la mediación necesaria —producida por la esencia de la realidad objetiva e impuesta por ella al pensamiento— entre la singularidad y la generalidad. Se trata de una mediación que no se limita a componer un

1. HEGEL, *Logik, Werke, cit.*, V, pág. 39.
2. *Ibid.*, págs. 39 s.

miembro de enlace entre la singularidad y la generalidad —aunque esta función sea sin duda uno de los principales rasgos esenciales de la particularidad—, sino que cobra en esa función, mediante su cumplimiento, una significación sustantiva. Cuanto más concretas son las investigaciones al respecto, tanto mayores variaciones se manifiestan en cuanto a la mutación dialéctica entre la generalidad y la particularidad. En determinadas situaciones concretas, lo general se especifica y se convierte en un preciso respecto en particularidad; pero también puede ocurrir que lo general absorba las particularidades, las aniquile o aparezca en interacción con otras particularidades nuevas, o bien que una particularidad se desarrolle hasta constituirse en generalidad y viceversa. Precisamente los pensadores que se han ocupado más profundamente del problema de lo particular han acentuado con razón esa ininterrumpida y polifacética mutación recíproca entre la generalidad y la particularidad. El propio Hegel escribe: «y la particularidad no es por su parte más que la generalidad determinada».[1] Análogas son las consideraciones de Goethe: «Lo general y lo particular coinciden: lo particular es lo general tal como aparece en condiciones diversas».[2] En otra formulación: «Lo particular está eternamente sometido a lo general; lo general tiene que obedecer y adecuarse eternamente a lo particular».[3] El otro lado de la relación dialéctica no se aclara plenamente mientras no se considera también la relación entre la singularidad y la particularidad.

Pero nos encontramos ante una situación que —de modo inmediato— representa lo contrario precisamente de lo descrito hasta el momento. Es obvio que en nuestras relaciones directas con la realidad tropezaremos siempre directamente con la singularidad. Parece incluso —con apariencia nada injustificada— que de modo inmediato no nos enfrentamos más que con la singularidad. Pues todo lo que nos ofrece el mundo externo como certeza sensible es inmediatamente y siempre algo singular, o una conexión única de singularidades; es siempre un Esto singular, un Aquí y Ahora singular. Hegel ha analizado ciudadosamente la dialéctica de la certeza sensible, en la que habita inmediatamente lo singular como en su lugar propio. Y muestra que tanto desde el punto de

1. *Ibid.*, pág. 45.
2. GOETHE, *Maximen und Reflexionen, Werke, cit.*, XXXIX, pág. 71.
3. *Ibid.*, IV, pág. 209.

vista objetivo cuanto desde el subjetivo, la certeza sensible del individuo se disuelve por sí misma; sin duda se presenta la necesidad de decir «que cosa *ésta* o que Yo *éste* estoy mentando; pero resulta imposible contestar a esa exigencia».[1] Hay pues, como dice luego Hegel, una indecibilidad de lo singular, manifiesta ya en el hecho de su inaccesibilidad para el lenguaje. La corrección de ese análisis disminuye ciertamente por el hecho de que Hegel, en su racionalismo idealista, estigmatiza como «lo no-verdadero, lo irracional, lo meramente mentado» los hechos que en su acertada descripción llamaba inexpresables.[2] Por fortuna para su lógica —la primera construida sobre la dialéctica de la singularidad, la particularidad y la generalidad—, Hegel no se atiene a esa rectificación que eliminaría lo singular como problema del pensamiento (y de la práctica), sino que, como veremos, llega a importantísimos problemas lógicos en los cuales la singularidad desempeña un papel de suma importancia.

La inversión materialista de la situación es también aquí lo que abre vía a un planteamiento correcto y fecundo. Si concebimos la singularidad, la particularidad y la generalidad como formas reflejas de la naturaleza objetiva de toda sociedad, la indecibilidad de lo singular en su inmediatez —momento que hemos subrayado aún más intensa y exclusivamente que Hegel— no se presenta como signo de una existencia falsa e irracional, sino como una intimación a descubrir las mediaciones que llevan de ellos a la particularidad y a la generalidad. Todas las determinaciones por las cuales el individuo se hace individuo, todas sus relaciones con otros individuos, las legalidades particulares y generales cuyo campo de acción, punto de coincidencia y única revelación posible es el individuo mismo, se encuentran, en efecto, en sí y objetivamente en el individuo. Sólo la inevitable abstracción propia de toda relación inmediata del sujeto con la realidad oculta por de pronto esa situación, la elimina de este nivel. Pero precisamente porque existen con objetividad, porque son determinaciones esenciales de lo individual —y como tal ente individual—, la inefabilidad de éste no es metafísicamente absoluta, sino que se supera de modo determinado con la superación de la inmediatez. Esto no significa, por lo demás, que el problema idealísticamente planteado por Hegel

1. HEGEL, *Phanomenologie, Werke, cit.*, II, pág. 78.
2. *Ibid.*, pág. 83.

no sea a pesar de ello un problema real. La única consecuencia relevante de la situación es que lo que en la individualidad inmediatamente captada parecía estar al alcance de la mano y ser sin embargo inalcanzable (indecible, inefable) se convierte ahora en objeto de un infinito proceso de aproximación por parte del pensamiento.

La dialéctica materialista reconoce evidentemente un problema muy real también en la inmediatez sin superar de lo individual. Feuerbach polemiza muy a fondo con la doctrina hegeliana de la nulidad de la conciencia sensible inmediata: «Pero la consciencia no se deja engañar, y se aferra igual que antes a la realidad de las cosas singulares... Es verdad que la naturaleza refuta *este* individuo, pero se corrige en seguida, refuta su refutación, poniendo en el lugar de aquel *otro* individuo. Por eso el ser sensible es el ser permanente e inmutable para la consciencia *sensible*».[1] Dicho en general, eso es acertado, pero implica ya la sobrestimación feuerbachiana de la inmediatez; el problema se resuelve más claramente y mejor que en el texto de Feuerbach por el papel antes insinuado del proceso infinito de aproximación del pensamiento y el conocimiento. Puede decirse que Hegel ha suprimido idealísticamente el ser del individuo, y que Feuerbach se ha quedado sensualísticamente en la inmediatez y la mudez de ese ser. La tesis de la ineliminabilidad de la individualidad sensible inmediata, formulada por Feuerbach con criterios sensualistas, no puede resolverse adecuadamente sino desde un punto de vista estético. Y sólo mediante una superación de la individualidad o singularidad inmediata, pero una superación tal que en ella domine el momento de la preservación, del levantar a un nivel superior, una superación en la cual la inmediatez de la consciencia sensible —como hemos expuesto ya en otros contextos— se transforme en una nueva inmediatez superior y puesta. Pronto hablaremos detalladamente de los concretos problemas de la singularidad enlazados con eso.

En todo caso, lo singular se convierte así para el pensamiento y el conocimiento en objeto de un infinito proceso de aproximación. Ahí se manifiesta por su aspecto formal-estructural el parentesco y la copertenencia lógicas de los dos extremos, la singularidad y la generalidad. No es casual que hasta ahora hayamos hablado más del proceso de generalización que de lo general mismo. El

1. FEUERBACH, *Werke, cit.*, II, pág. 213.

sentido de ese acento consiste en que el pensamiento, precisamente porque aspira a reflejar de un modo adecuado la realidad objetiva, no puede ni debe quedarse quieto ante ninguna generalidad conseguida. O bien se concreta esa generalidad de un modo más determinado, o bien —momento esencial en este punto— la supera una generalidad de orden superior; el punto final del generalizar se desplaza siempre hacia delante. Pero ya esta brevísima descripción muestra que en el proceso del pensamiento en busca de lo general hay que alcanzar cada vez un límite, una culminación. Aunque esa culminación represente siempre algo sólo provisional, algo que hay que superar, tanto desde el punto de vista de la evolución efectiva cuanto desde el del proceso del pensamiento y su relación con la realidad, pertenece sin embargo a la esencia del pensamiento el que lo general indique siempre un tal punto final. En comparación con él los estadios recorridos se relativizan y se convierten en sus determinaciones más próximas, y frecuentemente incluso en particularidad. Ahora bien: el proceso infinito de aproximación produce una situación análoga con la singularidad. El reflejo y la acentuación mentales de los momentos y las determinaciones presentes en sí en cada singularidad, cuya totalidad dinámica constituye objetivamente cada individuo, pero que parecen desaparecer en la inmediatez de la consciencia sensible (y sólo lo parecen, pues precisamente el ser-así, el ser como Esto de la singularidad, es el resultado de la confluencia de esas fuerzas), se aproxima constantemente a ese En-sí de la singularidad, trasforma su mudez inmediata lingüística e intelectual en una determinación como singularidad cada vez más clara y elocuente, más concreta, aunque sin duda en la conexión de la totalidad activa de las leyes generales y particulares.

Igual que en el caso de la generalidad, en el de la singularidad el grado de esa aproximación está determinado por las necesidades y las posibilidades del pensamiento en cada estadio de la evolución histórico-social. El papel de las posibilidades objetivas de conocimiento es evidente sin más y no necesita, por tanto, discusión detallada. Aludamos sólo brevemente a una cosa obvia: del mismo modo que el desplazamiento de la frontera de generalización hacia delante depende en gran medida de la investigación de particularidades y singularidades, así también la intensificación del conocimiento de la singularidad es a su vez una función de generalizaciones afortunadas, muy abarcantes, de amplia aplica-

bilidad, etc. De este modo, el logro de un punto final muy adelantado presupone en los dos extremos su íntima colaboración, su ramificada mediación por la particularidad. Pero esa posibilidad se utiliza de modos diversos en distintos campos y según las necesidades. Pues es claro que el interés por lo singular, como tal tiene muy diversos grados y formas según el terreno de cada caso. No es tarea nuestra atender con detalle a esas diferencias, y aunque recordaremos como ejemplo único el diagnóstico médico, lo haremos sólo para que aparezcan más claramente la importancia de la generalidad y la de la particularidad en la aproximación al individuo concreta y adecuadamente reconocido. No hay duda alguna de que el objeto del diagnóstico es el hombre individual, y en el Aquí y el Ahora de su estado de salud en el momento dado, como el Esto correspondiente al punto de vista médico. Todos los conocimientos generales y particulares acerca de la naturaleza fisiológica del hombre, de los tipos de decurso patológico, etc., son meros medios para captar con precisión a ese individuo en su instantáneo ser-así. Pero las experiencias de los últimos decenios muestran que, cuanto más precisos son los métodos de mediación (aplicaciones de lo general al caso singular) que puede movilizar la medicina, tanto más puntual y exacto puede resultar el diagnóstico. *Mientras que antiguamente la «mirada genial» del médico (una* rápida síntesis sobre la base del sistema de señalización 1', la cual tenía que basarse, naturalmente, en una rica y meditada experiencia) desempeñaba un papel decisivo, ahora el ámbito de los síntomas precisables con exactitud científica es incomparablemente mayor. Esto no significa, naturalmente, que la suma de esos síntomas resulte «por sí misma»; pues, por una parte, lo que puede medirse con precisión no abarca aún ni de lejos todos los síntomas que pueden interesar objetivamente; y, por otra parte, tampoco es nunca trivial y evidente la interpretación de los hechos singulares más exactamente precisados; etc. La aproximación al ser-así único del caso examinado sigue siendo pues una aproximación, para la cual no son superfluas, por tanto, las síntesis realizadas por medio del sistema de señalización 1'. Pero es evidente que la inserción del mayor número posible de generalidades adelanta constantemente el punto final de la aproximación a lo singular, aun sin superarse con ello el carácter meramente aproximativo.

De este modo el camino del pensamiento y del conocimiento es una ininterrumpida oscilación arriba y abajo de la singularidad a

la generalidad y de ésta a aquélla. Marx ha descrito bien ese camino arriba y abajo en la forma de exposición del método de la economía política, a diferencia de muchas metodologías que hacen, por ejemplo, de la inducción y la deducción, etc., contrapuestos rígidamente exclusivos. El punto de partida es lo real y concreto. Pero lo real y concreto se manifiesta en su inmediatez como abstracción vacía si sus elementos no se generalizan y llevan a concepto general. Desde este punto, el pensamiento tiene que «empezar el viaje de regreso, hasta llegar finalmente de nuevo a la población [que es en este caso lo real y concreto], pero esta vez no como a la representación caótica de un todo, sino como a una rica totalidad de muchas determinaciones y relaciones».[1] El dialéctico materialista ha descubierto, naturalmente, las mediaciones y los puntos de mutación esenciales. En la práctica científica corriente ese camino suele recorrerse de modo espontáneo, sin poder dar plena razón metodológica de su naturaleza. Por eso no puede asombrar que la reflexión acerca de las conexiones dadas suela arrancar ante todo de los dos extremos, se conforme en la mayoría de los casos con el análisis de los mismos o el de sus relaciones y deje sin estudiar el carácter real mediado de los dos. Es obvio que también a propósito de los extremos aparecen claramente los problemas de las recíprocas relaciones dialécticas entre las categorías generalidad y singularidad. Lenin, recogiendo elementos de Aristóteles y de Hegel, ofrece un cuadro preciso de esas conexiones, acentuando sobre todo el hecho de que se trata de un caso primitivo, elemental, de movimiento dialéctico, en el cual, sin embargo, y precisamente por ese carácter, hay ya gérmenes y elementos de relaciones superiores y más complicadas (necesidad, etc.). Lenin parte de la frase «Lo singular es lo general» y desarrolla esa idea del modo siguiente: «Así los contrapuestos (lo singular se contrapone a lo general) son idénticos: lo singular no existe más que en la conexión que lleva a lo general. Lo general no existe más que en lo singular, por lo singular. Todo individuo es general (de un modo u otro). Todo lo general constituye una partícula o un aspecto o la esencia de lo singular. Toda generalidad abarca los objetos singulares de un modo meramente aproximado. Todo lo singular se sume en lo general de un modo imperfecto, etc., etc. Toda singu-

1. MARX, *Grundrisse...*, *loc. cit.*, pág. 21.

laridad va junta, a través de miles de mediaciones, con otra *especie* de singularidades (cosas, fenómenos, procesos), etc.».[1]

La evidencia de esos comentarios sobre la conexión dialéctica de la singularidad y la generalidad se refuerza aún si —como hemos hecho antes al tratar lo general— añadimos como complemento a lo dicho que la interacción dialéctica está mediada por la particularidad. Del mismo modo que la generalidad y la particularidad mutan constantemente la una en la otra, así también la singularidad y la particularidad. La naturaleza a primera vista contradictoria de lo particular consiste precisamente en que manifiesta su peculiaridad en la mutación en generalidad o en singularidad. Hemos visto que ese comportamiento de la particularidad respecto de la generalidad nace de su función como vehículo de lo determinado; en la lógica de Hegel la particularidad es incluso sinónima de la determinación. Esta situación es decisiva también para la relación entre la particularidad y la singularidad. Recordemos que la superación intelectual de la mudez y la indecibilidad de lo singular se sigue precisamente de que sus determinaciones, que aparecen borradas en la inmediatez sensible, se manifiestan como determinaciones, y precisamente como determinaciones de su singularidad. Este proceso de determinación no le viene, empero, al individuo de afuera, sino que es un despliegue de las determinaciones presentes —objetivamente, en sí— ya en el individuo, pero que no podían manifestarse en la relación inmediata entre objeto de conocimiento y conocimiento mismo de la subjetividad. La mediación que hace captable todo ese material oculto es precisamente la particularidad. Ella realiza ese proceso a consecuencia de su función básica, creadora de determinación. Pero del mismo modo que especifica así la generalidad y trasforma su abstracción inmediata en una totalidad concreta de determinaciones, se enlaza con la naturaleza específica de la singularidad, hace que se manifiesten con claridad cada vez mayor sus relaciones con grupos de objetos emparentados y lejanos, desarrolla las cualidades fugazmente presentes en la instantánea inmediatez, hasta hacer de ellas determinaciones firmes y duraderas, despliega en su aparente copresencia anárquica una jerarquía de la persistencia y la fugacidad, de lo esencial y lo aparente, etc., y realiza todo eso sin destruir la estructura de lo singular o individual como tal; al generalizarse y superarse en la particularidad, el pen-

1. LENIN, *Philosophische Hefte, cit.*, pág. 287.

samiento se acerca a su verdadera esencia como singularidad mejor de lo que habría sido posible para la existencia sin superar de lo singular en la certeza sensible.

Sin duda permanece en todo eso un rastro, intelectualmente importante, del modo originario de darse la singularidad, rasgo en el cual se expresa también lógicamente su naturaleza *inmediata* material y sensible. (La palabra «inmediata» tiene que subrayarse en este caso porque lo que reflejan la generalidad y la particularidad es —en sí— de existencia tan material, tan independiente de la consciencia como el original de la singularidad; pero su esencia material misma es ya mediada.) Hegel ha reconocido esa naturaleza específica de la singularidad y hasta la ha convertido en el ápice significativo de toda esa esfera conceptual. El análisis hegeliano de la singularidad como categoría lógica culmina en efecto con la afirmación: «Pero la singularidad no es sólo el regreso del concepto a sí mismo, sino también e inmediatamente su pérdida. Por causa de la singularidad, tal como es *en* sí en ella, el concepto es *fuera de sí* y entra en la realidad».[1] Con eso se expresa claramente la peculiaridad de la aproximación infinita a la singularidad, varias veces rozada aquí. El fenómeno que Hegel describe consiste en que el concepto se ha perdido como relación de sus determinaciones autónomas. Las determinaciones tienen ahora que dividirse: la captación lógicamente adecuada de la singularidad escinde la esfera, aparentemente cerrada hasta entonces, del concepto, y se produce una división de las determinaciones, la exigencia de una forma superior y más sintética de aproximación a la realidad: la forma del juicio.[2] Por el hecho de vincular la necesidad del paso dialéctico del concepto al juicio con el conocimiento de la singularidad, Hegel muestra que precisamente aquí se suscita la necesidad de mediaciones muy amplias y complicadas, tales que su satisfacción exige formas lógicas superiores y más dinámicas que el concepto. Como es natural, esa necesidad es genérica, se refiere a todo el ámbito del pensamiento y del conocimiento. Pero no es casual que el punto nodal, el punto de mutación, se haga visible precisamente a propósito del conocimiento de la singularidad.

Como la determinación es un despliegue de lo que ya existe en sí —aunque no un despliegue directo, sino pasado por la negación

1. HEGEL, *Logik, Werke, cit.*, V, pág. 61.
2. *Ibid.*, pág. 63.

y la reflexión—, lo determinante y lo determinado no se enfrentan como dos mundos que se excluyeran; el proceso de determinación consta más bien de la recíproca mutación entre ambos. Ya hemos podido observar ese fenómeno en la relación de la singularidad con la particularidad. Escribe Hegel: «Lo particular, por la misma razón de que no es más que lo general determinado, es también *singular*, y, a la inversa, como lo singular no es más que lo general determinado, es también particular». Pero esa mutación no elimina ninguna de las diferencias esenciales, como hemos podido también observar a propósito de la generalidad. Muy poco después del lugar recién citado Hegel añade: «Si se presenta la singularidad como una de las *particulares* determinaciones del concepto, entonces la particularidad es la *totalidad* que las contiene a todas».[1] Por eso la particularidad, como categoría típica de la determinación y la mediación, no es «ninguna *frontera*, de tal modo que se comportara con algún *Otro* como un *Más allá*», sino que es para la generalidad y la singularidad «el momento propio inmanente».[2] En el movimiento que va de la generalidad a la singularidad y viceversa —siempre mediado por la particularidad—, en una permanente mutación de una categoría en otra, se preservan la singularidad, la particularidad y la generalidad, quedan en sí, siguen siendo ellas mismas.

De todos modos, esa igualdad general no debe ocultar los momentos de diversidad. Hemos visto que la evolución del proceso del conocimiento retrasa cada vez más los puntos finales de ambos extremos; el enriquecimiento en determinaciones maduras y fieles a la verdad es en principio una ampliación del ámbito de eficacia. Mas es claro que ese enriquecimiento tiene lugar ante todo en el campo de la particularidad. También produce, como es natural, una ampliación del mundo objetivo captado por el conocimiento. Pero esta vez no se trata de un alejamiento de los puntos finales, sino de que el trabajo tiene lugar mediante mediaciones cada vez más amplias y ramificadas; no sólo se alejan los extremos, los puntos finales —conquistando así territorio nuevo—, sino que, además, el campo mediador de la particularidad que los une crece desde el punto de vista extensivo y desde el intensivo. Con eso la esencia específica de la particularidad aparece más precisamente que hasta ahora: mientras que la generalidad y la singularidad se concentran cada una en

1. *Ibid.*, pág. 60.
2. *Ibid.*, pág. 45.

su punto final, la particularidad es una tierra central, un campo de mediaciones entre aquéllas, cuyos límites en ambas direcciones son siempre imprecisos y a veces se hacen imperceptibles.[1] Por eso para la consciencia cotidiana, aunque cobre expresión filosófica, la categoría particularidad tiene contornos mucho menos precisos y un núcleo mucho menos claramente dibujado que la generalidad o la singularidad. Hace falta una visión dialéctica para captar su naturaleza y exponerla adecuadamente.

Con eso hemos descrito un cuadro groseramente aproximado de la naturaleza y las relaciones recíprocas de las categorías generalidad, particularidad y singularidad. La imagen está compuesta desde el punto de vista de una lógica y una teoría del conocimiento desantropomorfizadoras; pretende, pues, reflejar la realidad en sí —respecto de esas conexiones elementales y básicas— con una aproximación de la mayor fidelidad posible, y con los menores añadidos por parte de la consciencia humana. Para pasar ahora a analizar esos datos en el reflejo estético de la realidad hay que empezar por insistir —como ya antes a propósito de otros problemas categoriales—, en que las dos especies de reflejo aspiran a una refiguración adecuada de la misma realidad; por eso las discrepancias entre los dos tipos de reproducción tienen que limitarse al ámbito de juego que les prescribe la preproducción correcta de la realidad. Las diferencias nacen de las necesidades de la sociedad (de los hombres) de dominar la realidad teorética y prácticamente, de ponerla al servicio de la humanidad. En otros contextos hemos mostrado que el fundamento decisivo de las diferencias es el modo de aproximación —desantropomorfizador o antropomorfizador— a la realidad objetiva. Dada la importancia central que tiene para nosotros la categoría de la particularidad en estética, su deducción del comportamiento antropomorfizador requiere una fundamentación filosófica más cuidadosa que en los casos considerados hasta ahora, en los cuales la convergencia y la divergencia del uso teorético y el uso estético eran más fáciles de mostrar. Para facilitar la comprensión de este camino deductivo un tanto revuelto vale la pena anticipar

1. Esta es también una de las razones por las cuales la generalidad y la singularidad se han descubierto y estudiado mucho más frecuente y detalladamente que la particularidad, la cual no ha recibido hasta Kant su primera localización lógica, ni ha sido tratada de acuerdo con su importancia hasta la lógica dialéctica de Hegel y de los clásicos del marxismo. Mis estudios antes citados dan más detalles acerca de esto.

aquí brevemente y provisionalmente su resultado final, sin dar por ahora ninguna fundamentación filosófica. Es claro que la naturaleza y la básica conexión de las tres categorías consideradas tienen que permanecer intactas en ambos terrenos. Lo específico de la esfera estética es que la particularidad no se pone sólo como mediación entre la generalidad y la singularidad, sino, además, como centro organizador. Esto tiene como consecuencia el que el movimiento que realiza el reflejo no discurra, como en el conocimiento, de la generalidad a la singularidad y luego a la inversa (o en el otro sentido), sino que la particularidad, como centro o punto medio, es el punto de partida y de llegada de los correspondientes movimientos; esto es: dichos movimientos recorren, por una parte, el camino de la particularidad a la generalidad y regreso, y, por otra, actúan como vinculación entre la particularidad y la singularidad. No se trata, pues, de un movimiento trasversal entre las dos categorías extremas, sino de un movimiento entre el centro y la periferia. Las importantes determinaciones que se siguen de esa situación no podrán discutirse hasta el final de las consideraciones siguientes.

Así, pues, hay que empezar por considerar algo más atentamente la conexión y la diferencia entre mediación y punto medio o centro; al hacerlo tendremos que limitarnos —y nos limitaremos— a los momentos decisivos para nuestro planteamiento presente. Hará falta, sin embargo, cierto detalle en determinados puntos, sólo porque la relación entre mediación y centro es un problema filosófico escasamente estudiado. Por eso hay que subrayar desde el principio que la medicación es una forma de reflejo de carácter puramente objetivo. La consciencia humana se ve constreñida a comprobar y concebir mediaciones porque la vinculación de los objetos del mundo externo se basa en gran medida en ellas. La contraposición y la vinculación dialéctica de la inmediatez y la mediación existen también objetivamente, con independencia de la consciencia. El que en la teoría del conocimiento destaquen y tengan que estudiarse relaciones con el sujeto conocedor depende de la estructura objetiva de la realidad, tanto en el Qué cuanto en el Cómo. En cuanto se captan intelectualmente las mediaciones —formalmente, ante todo, en la doctrina lógica de la inferencia, pero también, desde el punto de vista del contenido, en muchas exposiciones científicas o filosóficas—, la mediación ocupa en gran número de casos una posición central. Pero sería un error —un error idealista, subjetivista y antropomorfizador— ver en esa posición central de las determinacio-

nes mediadoras algo objetivamente privilegiado, un centro, pues, en el sentido propio de esta palabra. La posición de centro suele ser en esos casos algo puramente posicional que —como ocurre, por ejemplo, en la teoría de la inferencia— está frecuentemente sometido a cambio; de acuerdo con los concretos fines y las condiciones del conocimiento, el centro en ese sentido puede convertirse sin más en extremo, mientras que lo que antes era extremo toma la posición de centro (medio, término medio).

Con la aparición del hombre (y, en cierto sentido, ya con la de la vida), el centro cobra una posición particular en el sistema dinámico de las mediaciones. Cuando Hegel, por ejemplo, habla del nacimiento y de la conceptualidad de la relación del hombre con la realidad, dice que la interioridad humana, el alma, tiene que «tomar su cuerpo en *propiedad*, hacer de él una *herramienta hábil* y *dócil* de su actividad, trasformarlo de tal modo que en él ella se refiera a *sí misma*, que él se convierta en un accidente concorde con la sustancia de ella, con la libertad. El cuerpo es el *centro* o punto medio por el cual me puedo unir con el mundo externo. Por eso, si quiero realizar mis fines, tengo que hacer a mi cuerpo capaz de trasponer ese elemento subjetivo en la objetividad externa».[1] No hay duda de que con esa función mediadora del cuerpo, convertida ahora en centro, se produce algo nuevo respecto de lo dicho hasta ahora. Hegel tiene desde luego razón cuando subraya en ello el papel de la cultura humana, que rebasa lo meramente fisiológico, aunque la moderna fisiología, especialmente por obra de Pavlov, nos ha puesto en claro que ese centro mediador del cuerpo tiene ya una importancia nada despreciable en el mundo animal superior. Pero cualquiera que sea la acentuación que deba darse a estos hechos, es seguro que la objetividad de las mediaciones resultantes —incluyendo el papel del cuerpo como centro— no experimentará modificación alguna. La estructura cósica del objeto muestra nuevos rasgos precisamente en el problema del centro, pero éstos no modifican en nada la posición epistemológica del sujeto respecto de ese complejo; tendrán, a lo sumo, una específica influencia en la metodología concreta de cada investigación particular.

En el mundo del hombre, de la evolución histórico-social, esa importancia del centro mediador experimenta una intensificación esencial, aunque sin afectar por ello a la objetividad básica de la

1. HEGEL, *Enzyklopädie*, § 410. Zusatz.

situación de conjunto. Hegel ha descrito correctamente también en este punto el problema lógico-científico. Al hablar de la teleología llega a la cuestión del carácter lógico de la forma inferencial que expresa dicha situación, y dice sobre la función del término medio aplicado: «El centro es, pues, el centro o término medio *formal* de una inferencia *formal*; es una *exterioridad* frente al *extremo* de la finalidad objetiva; del mismo modo que la particularidad es en la inferencia formal un medius terminus indiferente en cuyo lugar podría estar también otro. Del mismo modo que ese centro no existe sino porque en relación con un extremo es determinación y en relación con el otro es generalidad, por lo que su determinación mediadora es relativa y por otros, así también es el centro mediador sólo porque es un objeto inmediato en primer lugar y, en segundo lugar, porque es medio gracias a la relación, *externa* a él, con el extremo de la finalidad; relación que es para el fin una forma, ante la cual él es indiferente».[1] La concreción del problema aporta, empero, nuevas determinaciones también para la cuestión del centro de la actividad humana. El estudio de lo que él llama fines finitos lleva, en efecto, a Hegel a un conocimiento filosófico más profundo del trabajo y del papel de la herramienta en él. El mérito de Hegel en esta cuestión consiste en que no sólo ha sido el primero en reconocer la importancia del trabajo para la hominización del hombre, sino que también ha descubierto por vez primera el papel de la herramienta (de la máquina) en la evolución de la humanidad. Por eso puede dudar —tal vez con una punta de idealismo— de la racionalidad del «contenido finito» que subyace a las finalidades concretas del trabajo, pero añadiendo en seguida, con profundo conocimiento de la naturaleza del trabajo: «El *medio* empero es el centro externo de la inferencia, que es la ejecución del fin; en él se manifiesta por tanto su racionalidad como tal, para mantenerse frente a *esa alteridad externa* y precisamente *por* esa exterioridad. En este sentido el *medio* es algo *superior* a los fines *finitos* de la finalidad *externa*; — el *arado* es más venerable de lo que lo son inmediatamente los goces que él facilita y los mismos fines. La *herramienta* se mantiene mientras que los goces inmediatos caducan y se olvidan. El hombre posee en su herramienta el poder sobre la naturaleza externa, aunque por sus fines esté más bien sometido a ella».[2]

1. HEGEL, *Logik, Werke, cit.*, V, pág. 216.
2. *Ibid.*, pág. 220.

La nueva situación, importante para nosotros, que así se produce tiene dos rasgos esenciales destacados. En primer lugar, aunque el centro no pierde su carácter de mediación, cobra un tal predominio material sobre los extremos por él mediados que su posición central deja de ser meramente posicional, lógica o incluso metodológica concreta, para convertirse realmente en punto central objetivo del complejo fenómeno. Es verdad que el fundamental paso de Hegel recién citado no pasa de ser, para la totalidad de su sistema y hasta para su metodología, un mero episodio —aunque importante—, por obra del idealismo objetivo de su posición filosófica básica. Hasta el marxismo no se obtienen de esa situación las necesarias consecuencias: se produce así la concepción de la importancia central de la evolución de las fuerzas productivas como fundamento de la evolución de las relaciones de producción (y, a través de ellas, de la evolución histórica de toda la sociedad), como mediación entre la sociedad humana y la naturaleza. En segundo lugar, ese centro no es ya algo producido y dado por la realidad objetiva y que sólo en la reproducción intelectual aparece como puesto (en sentido filosófico), sino que ya en su naturaleza objetiva es algo puesto. Es claro que el sujeto de ese poner no es el hombre singular, ni menos su consciencia, sino la sociedad de cada caso en su conjunto; y no es decisivo para ese poner el que se produzca consciente o inconscientemente, con consciencia falsa o verdadera. El individuo humano realiza ciertamente de modo inmediato esa posición en su trabajo, pero esa inmediatez está ya en él objetivamente determinada y mediada no sólo por las fuerzas productivas, sino también por las relaciones de producción. Lo puesto por la sociedad es ya para él «naturaleza segunda», un marco inmediatamente inmutable de todas las posibilidades de su propia actividad y de su práctica. Pero esto no elimina el carácter de cosa puesta que tienen las formas de objetividad a que nos referimos; sólo les presta una objetividad peculiar, no menos independiente de la consciencia del hombre individual que la naturaleza misma, aunque presente para ese individuo —en cuanto miembro y parte de la humanidad— como producto de su propia actividad, y activa con ese título.

Esa esencia de la sociedad existe por su parte con independencia de que la consciencia del hombre la capte o no la capte, y lo haga correcta o falsamente. Por eso su conocimiento científico es de carácter tan desantropomorfizador como el conocimiento de la naturaleza, y el hecho de que ese carácter objetivo e ineliminable de

cosa puesta tenga que convertirse en punto de partida de importantes peculiaridades metodológicas no puede alterar en nada la igualdad fundamental para el reflejo científico. Tanto más llamativas son las consecuencias de ese carácter de positividad, de cosa, puesta, desde el punto de vista del ser social mismo. En otros contextos —por última vez al estudiar el sistema de señalización 1'— hemos indicado que aunque el trabajo (sus formas sociales, las relaciones por él mediadas con la naturaleza, con los semejantes, etc.) es fundamental para el ser social de los hombres, se constituyen sobre ese fundamento relaciones entre los hombres, necesidades, medios para satisfacerlas, etc., que manifiestan una estructura más complicada que la de las relaciones fundamentales de trabajo mismas, y para cuyo conocimiento, por lo tanto, aunque las relaciones de trabajo dan la base, no puede procederse por deducción directa a partir de ellas; recordaremos meramente lo que se dijo en su momento acerca del conocimiento del hombre. Fenómenos análogos nos salen al paso aquí. Una de las consecuencias ideológicas de eso es de especial importancia para nuestro problema, a saber: que el hecho de la positividad de un centro que es por una parte obra de los hombres mientras, por otra, rebasa en sus consecuencias las intenciones, los planes, las esperanzas, etc., de los mismos, igual en sentido positivo que en sentido negativo, constituye paulatinamente el fundamento de una contemplación antropomorfizadora del mundo. También de esto hemos hablado ya largamente en otros contextos; nos limitaremos, pues, a observar que la representación de los dioses como creadores del mundo y de la vida ha nacido del aspecto subjetivo del trabajo, de la finalidad en la producción, de la producción de algo esencialmente nuevo.

El aspecto mágico-religioso tiene en este contexto poco interés para nosotros. Lo único importante de él es que acarrea una esencial intensificación cualitativa de la idea del centro; y precisamente con el matiz, aquí muy importante, de que el destino del hombre se adelanta conscientemente al centro del acaecer cósmico, constituye un centro en nuestro sentido, en torno del cual ha de girar todo, la naturaleza igual que la sociedad. Baste con recordar el caso de la astrología, en la cual la constelación de los astros, el movimiento del universo, no parece existir sino para revelar al hombre su destino, con lo que el hombre se cree estar en el centro del universo de un modo especialmente significativo. El carácter puesto de éste y otros sistemas análogos de representaciones es manifiesto. Sin poder en-

trar aquí en su naturaleza y en su multiplicidad histórica, hay que observar por lo menos que en este caso ese poner antropomorfizador, antropocéntrico, se diferencia cualitativamente de los modos de posición anteriormente estudiados. En éstos se trataba de una refiguración de la realidad objetiva —ya con consciencia verdadera, ya con consciencia falsa—; aquí tenemos en cambio la construcción autoritaria de un mundo cuyos elementos están sin duda tomados de la realidad objetiva, pero ordenados, reunidos y estructurados luego de acuerdo con necesidades antropocéntricas, con lo que la actividad positiva rebasa su función consciente refiguradora e inserta la posibilidad dada al hombre en un contexto construido que trasciende la realidad objetiva. El poner se convierte así en la filosofía de Plotino, por ejemplo, que es quizás el autor que encarna más rica y consecuentemente esa tendencia, en «hipóstasis», en un anticoncepto en el cual se mezclan inextricablemente la posición humana de la trascendencia y la fingida positividad del intelecto humano por la trascendencia, el pensamiento de la trascendencia y su «Ser» más allá de la consciencia («Superser»).[1] Las contraposiciones, importantes para nosotros, entre positividad estética e «hipóstasis» no podrán estudiarse hasta el último capítulo. Aquí había que aludir a esa tendencia a un «poner» antropocéntrico sólo por completar el cuadro, pues no tiene consecuencias de consideración por lo que hace al problema categorial que nos ocupa.

Tanto más importante resulta, en cambio, el problema del centro o punto medio puesto en la ética. La posición del hombre en el centro se desprende aquí de la situación temática misma. Pues los mandamientos de la ética (y su paso a consciencia intelectual) no sólo se refieren al hombre, sino que tienen que recibir además necesariamente sus criterios de la naturaleza del hombre como tal. Por eso Kant comete una generalización racionalista inadmisible cuando pretende extender los imperativos de la ética más allá del hombre,

1. PLOTINO, *Enneádas, cit.*, Cuarta Ennéada, libro 4, capítulo 16, y Séptima Ennéada, libro 1, cap. 7. Cfr. DREWS, *Plotin und der Untergang der antiken Weltanschauung* [Plotino y la ruina de la antigua visión del mundo], Jena 1907, págs. 132 ss. No tenemos aquí motivo alguno para considerar más detalladamente el parentesco y la contraposición generales entre el neoplatonismo y el cristianismo en muchas cuestiones concretas que examina Drews. Recordemos sólo que Orígenes ha llamado a Cristo la «hipóstasis viva del pensamiento divino». Tomado de la introducción de Hugo Ball al Pseudodionisio. La jerarquía de los ángeles y de la iglesia, trad. alemana, München-Planegg 1955, pág. 25.

a «todos los seres racionales», y ampliar consiguientemente su vigencia.[1] Esa pretensión se debe sobre todo a deseos de simetría sistemática: como la esfera de la ética es la única que establece para él una relación real con el En-sí, su ámbito de validez no debe ser más estrecho que el de la relación teorética con el mundo de los fenómenos; y si en éste domina una necesidad desantropomorfizadora de lo *a priori*, ¿cómo podría quedar presa la ética en el ámbito de lo antropomórfico? En todo caso, ese motivo obra también en el sentido —contemplado ya por Goethe y Schiller al menos con muchas reservas— de hacer cristalizar la auténtica interioridad humana de lo moral, que en la ética kantiana, puramente de la intención, reprime siempre lo ético hacia el último plano, en una generalidad inhumana. Cuando Kant, por necesidad de su punto de vista, intenta llegar de los postulados generales de la moralidad al caso singular y subsumir éste bajo aquéllos, cae inevitablemente en una red de contradicciones que son para él irresolubles.[2] Tampoco los críticos de Kant han resuelto los problemas aquí planteados, aunque desde un punto de vista estrecho. La concepción hegeliana, que hace nacer de la unilateralidad de los dos extremos —derecho abstracto y moralidad— la síntesis de la eticidad [*Sittlichkeit*], está demasiado orientada por la filosofía de la sociedad y del estado característica de su período tardío, demasiado condicionada por las necesidades de su sistema para poder dar de sí el esbozo de una ética concorde con el método dialéctico.[3] Sin duda ve Hegel con claridad histórica que el «desarrollo autónomo de la particularidad» en las antiguas ciudades-estado «se manifiesta como el fundamento último de su ruina»,[4] y desea hacer de ese principio el fundamento de su doctrina de la sociedad y del estado; pero la falsa concepción de las relaciones de la sociedad burguesa con el estado conduce sus conatos más fecundos a un callejón sin salida.

Por lo que hace a las conexiones categoriales, la ética antigua, ante todo la de Aristóteles, como es natural, aporta visiones más claras que sus sucesoras modernas. Es obvio que si tuviéramos la intención de profundizar en los problemas internos de la ética, la di-

1. KANT, *Kritik der praktischen Vernunft* [Crítica de la Razón práctica], § 7, Anmerkung [Observación].
2. Ver sobre esas controversias mi libro sobre Hegel, *cit.*, págs. 342 ss.
3. Sobre esta filosofía hegeliana de la sociedad y el estado, cfr. la detallada crítica del joven Marx, *Werke*, *cit.*, I, I, págs. 403 ss.
4. HEGEL, *Rechtsphilosophie* [Filosofía del Derecho], § 185

ferenciación hegeliana antes aludida tendría una importancia decisiva. Pero como nos ocupa exclusivamente la aclaración del concepto de centro o punto medio, podemos pasar por alto aquellas diferencias y concentrarnos plenamente en torno a nuestra cuestión; basta con que observemos simplemente que todos los aspectos apariencialeles del centro tienen que ser mucho más complicados en la moderna sociedad burguesa y en la ética nacida sobre su suelo, de lo que lo fueron en el contexto de la sociedad y de la ética antiguas. Pero independientemente de esas complicaciones, puede afirmarse que la ética constituye en el sistema de la práctica humana un centro mediador entre el derecho puramente objetivo y la moralidad puramente subjetiva. Un centro, por otra parte, que no es simplemente posicional, como le ocurre al término medio del proceso típico del conocimiento, sino que tiene que ejercer funciones muy determinadas, superadoras —y, por tanto, modificadoras— de los dos ámbitos extremos. La contraposición entre legalidad y moralidad, tan tratada también por Kant, expresa esa situación simplificándola abstractamente y deformándola así de varios modos. Pues la contrastación directa y exclusiva de la pura intención con la obediencia no menos pura a los mandamientos jurídicos, hace cristalizar en antinomias irresolubles las reales contradicciones dialécticas que amplían y profundizan las diversas esferas. La moralidad basada exclusivamente en sí misma, autosuficiente y subjetivista, tiende en la dirección de un anarquismo solipsista que suprime crudamente la sociedad y la historia; ésa es la orientación de la moralidad absoluta de la intención pura. (Piénsese en el existencialismo moderno. Pero ya en el romanticismo, la singularidad de la consciencia moral presenta un carácter, axiológicamente acentuado, de unicidad irrepetible.) Por su parte, la legalidad abstracta realizada con esa misma unilateralidad lleva a la separación total del derecho de toda vinculación con la intención y el ánimo humanos. La necesaria independencia que ha de tener toda proposición jurídica respecto de la consciencia o la voluntad del hombre individual de cada caso —independencia en la cual se expresa la justificada generalidad de esa esfera— presenta así una existencia que parece soberana, y se fetichiza en un «Leviatán» que domina tiránicamente a la humanidad. Probablemente no hará falta explicar que ambas formas de la práctica social tienen una justificación profundamente fundada como momentos de la vida social de los hombres. El papel de juez de las instituciones que asume la consciencia moral dentro del ámbito en

que es activa no es una pretensión infundada, y la necesaria independencia de las proposiciones jurídicas respecto de la voluntad y los deseos de los individuos no es tampoco en sí misma un despotismo injustificado. Sólo cuando se aíslan abstractamente y se independizan unilateralmente degeneran esas dos posiciones, relativamente justificadas, hasta dar en antinomias desaforadas. La contrastación inmediata de la moralidad abstracto-subjetiva, corriente en la ciencia y la publicística burguesa, produce esas tensiones intelectuales deformadoras que acabamos de describir.

En esos planteamientos falta, en efecto, lo decisivo; la mediación entre legalidad y moralidad mediante la posición de lo ético. En la ética, la intención o conciencia subjetiva y abstracta de la moralidad se convierte en la consciencia ética del hombre entero, el cual representa así en la teoría lo que ya es en la realidad: la totalidad viva de lo público y lo privado, la totalidad del ciudadano, del hombre que obra en sociedad y de la personalidad singular. Por otra parte, al orientarse la ética en ese ancho frente hacia la esfera de lo jurídico, pueden manifestarse las contradicciones reales, promotoras de la evolución, y desplegar su eficacia social y humana. Un sistema jurídico no puede funcionar por mucho tiempo si no tiene nada que ver con las concepciones éticas del pueblo. La afirmación contraria arranca conceptual e históricamente de una abstracción falsa. La necesaria independencia de toda proposición jurídica respecto de la consciencia y el arbitrio de cada individuo se mantiene sin duda, pero sólo para el funcionamiento inmediato del sistema jurídico positivo de que se trate. En la génesis y en las trasformaciones de éste, en la desaparición de facto de determinadas proposiciones jurídicas, de instituciones y hasta de enteros sistemas de derecho, la viva interacción con las concepciones éticas vivas y activas en el pueblo desempeña un papel grande y en ocasiones decisivo. No hay que olvidar a este respecto que la ética no expresa más que una parte de las convicciones prácticas dignas de tenerse en cuenta a propósito de esas interacciones. Pero como encarna precisamente el sector de la consciencia ética que se manifiesta en ellas, esa afirmación bastará para nuestros fines. Por lo demás, tampoco tenemos la pretensión de dar aquí ni siquiera un esbozo grosero de una sistematización completa de los modos de comportamiento prácticos humanos.

Subrayando, pues, de nuevo, esa reserva, podemos afirmar sin exageración que la singularidad es la categoría decisiva para la mo-

ralidad, y la generalidad la categoría decisiva para el derecho, mientras que en la ética, como centro mediador, es la particularidad la que desempeña el papel decisivo. Como es natural, ese dominio que la caracteriza no debe interpretarse en el sentido de un imperio exclusivo; pues con la elementalidad de las categorías de singularidad, particularidad y generalidad queda dada también necesariamente su aparición simultánea y en mutación dialéctica recíproca.

Pero nada de eso excluye la preponderancia de una determinada categoría en campos determinados, preponderancia impuesta por la materia o por el comportamiento; incluso ese cambio de posición, de modo de movimiento, de modo de mutación y de superación, o el peso específico de cada una, etc., es un signo de su universalidad. Cuando se trata de captar un complejo objetivo cualquiera, la aplicación de esas categorías es pura y simplemente inevitable; y eso condiciona precisamente su flexibilidad, su adaptación a la estructura concreta de los objetos de cada caso. Pero volvamos a nuestro problema concreto: es sin duda obvio que ninguna moralidad, por ejemplo, puede salir adelante sin generalidad, si es que no quiere encerrarse en la celda de un solipsismo insanable (la necesidad de esta tendencia se manifiesta ya en el intento kantiano —fracasado en nuestra opinión— de concebir de modo absoluto y general el imperativo categórico); pero, a pesar de eso, la singularidad tiene que cobrar el peso decisivo dentro de esa tríada categorial en un terreno en el cual la conciencia del individuo es al mismo tiempo el medio ineliminable y el motor inmediato de todo movimiento. Tampoco es dudoso que ninguna ley, artículo de ley, etc., es posible sin una particularización que lo determine, por el mero hecho de que el punto final de toda jurisdicción es la aplicación al caso singular; hay incluso instituciones jurídicas —como los jurados— entre cuyas intenciones específicas se encuentra la de adherirse a lo específico del caso singular. Pero todo eso no contradice la supremacía categorial de la generalidad en ese terreno. Pues los principios que lo determinan tienen que expresarse en una forma general para manifestar la esencia del derecho; la particularidad y la singularidad son en parte objetos y en parte medios de ejecución de ese dominio de la generalidad.

La ética, como centro mediador entre la legalidad y la moralidad, está en cambio dominada por la particularidad. La ética generaliza los actos singulares de la consciencia levantándolos de la individualización aislada del sujeto moral, al ampliar éste hasta hacer de

él un hombre entero activo y concreto entre otros hombres enteros que obran también concretamente. Es verdad que la ética abarca el campo entero de la actividad social y política del hombre, pero no está capacitada para determinar por sí misma y absolutamente, en la concreción de su contenido, las decisiones del hombre en ese terreno, sino «sólo» para poner esas decisiones en armonía con la naturaleza ética del hombre entero; de ello se sigue evidentemente que en ciertas circunstancias puede también llevar a modificar decisivamente el contenido de decisiones tomadas desde puntos de vista ajenos a ella. También se desprende sin más de esa situación que la generalización operada por la ética con los actos morales lleva en sí todos los rasgos categoriales de la particularidad. Esta relación con la generalidad es quizás aún más manifiesta en la esfera del derecho. No sería demasiado difícil mostrar históricamente que un gran número de las particularizaciones crecientemente visibles en los sistemas jurídicos —aunque no todas— tienen su fuente en la presión social de las concepciones éticas del pueblo sobre la legislación y su aplicación. Bastará aludir a una vieja controversia de esta esfera para aclarar esa situación. Mientras que la pura «ética de la intención» (moralidad) elimina del juicio moral las consecuencias de los actos, la estimación jurídica se orienta originariamente sólo al acto y sus consecuencias. (La creciente recepción de momentos intencionales en las leyes, en la casuística jurídica, etc., pertenece, por lo menos en parte, al fenómeno de influenciación ética del derecho.) Hegel ha visto claramente la abstracta unitariedad de esos dos puntos de vista aislados: «El principio que manda ignorar las consecuencias de las acciones y el otro principio que prescribe juzgar de las acciones por sus consecuencias y hacer de éstas el criterio de lo que es justo y bueno, son, igual el uno que el otro, entendimiento abstracto».[1] La naturaleza de su sistema —a la que ya hemos aludido— ha impedido al filósofo obtener las consecuencias necesarias de esa acertada visión, ver que lo específico de la ética, como centro mediador sustantivo entre la moralidad y la legalidad, se basa precisamente en la disolución y superación dialécticas de tales contradicciones. La operación categorial, empero, que se realiza así es, por una parte, la generalización de lo singular abstracto en lo particular, y, por otra, la concreción y la humanización de la

1. *Ibid.*, 118.

generalidad abstracta también en una particularidad concreta y humana.

El tratamiento históricamente más importante y más influyente del centro o término medio como problema capital de la ética se debe a Aristóteles. Para entender adecuadamente ese tratamiento hay que observar que la posición intermedia de la ética entre la moralidad y la legalidad era para Aristóteles cosa tan obvia que no dedica ni una palabra a su fundamentación metodológica. Aún más: esa posición intermedia llega a ser tan dominante en su pensamiento que los extremos tienden a anquilosarse. En la base de esa actitud hay causas histórico-sociales arraigadas en la democracia —sin duda ya moribunda— de la polis ateniense. La moralidad, en el posterior sentido, no se ha podido desarrollar aún lo suficiente como para formar una esfera de leyes propias en el sistema de la práctica social. Por otra parte —y por los mismos motivos— los límites entre la ética y el derecho son mucho más desdibujados y débiles que en tiempos posteriores. Por eso Aristóteles no trata con verdadero detalle más que el problema del centro o término medio en la ética en sentido estricto, en el sentido que le prescribía su situación histórico social. Al estudiar su versión nueva y específica del centro, vemos en seguida que los problemas categoriales tienen que presentarse de modo diverso que en la exposición que precede. Se trata de la concreta estructura interna de la ética. La importancia del centro o término medio destaca entonces decisivamente, aunque con ciertas limitaciones que no son realmente convincentes para el lector de nuestro tiempo. Desde un punto de vista actual parece como si toda una serie de cuestiones en las que Aristóteles piensa que «ya en su nombre» está contenido «lo negativo», y en las cuales, por tanto, no puede hablarse de centro, tienen de hecho una estructura tal que en una elaboración dialéctica consecuente de la ética podrían someterse perfectamente al método general de Aristóteles. El estadio evolutivo de la sociedad antigua, acertadamente subrayado por Hegel, y por la naturaleza del cual la particularidad del hombre singular se presenta frecuentemente en la práctica social como una fuerza disolvente, ha condicionado esa dualidad de la concepción aristotélica. Pero si el hombre entero, en su humana totalidad y su humana validez, con todas sus relaciones sociales y personales, se coloca resueltamente en el centro de la ética, problemas como el del impudor, la envidia, la alegría por el mal ajeno, etc., pueden concebirse sin grandes dificultades como extremos ne-

gativos que no tienen por qué recusarse de un modo absoluto, sino también desde un centro o término medio armónico, bien proporcionado. Aún más evidentemente superada está la absolutización aristotélica del adulterio, por ejemplo. Si hoy día existe —como es muy posible— una ética concreta de las relaciones humanas eróticas y sexuales desconocida por Aristóteles, no se ve por qué su construcción no puede partir de un centro o término medio.

Tras esa reserva metodológica —que redunda propiamente en una confirmación del método de Aristóteles incluso más allá de las intenciones de su autor—, podemos atender a la cosa misma. Aristóteles ha delimitado el problema plástica y claramente: «Así, pues, el valor ético es una actitud firme ordenada a la decisión; se encuentra en el término medio que es el centro respecto de nosotros, el término medio establecido por el proyecto acertado, o sea, por aquel con cuya ayuda el que entiende establecería [el término medio]. Es término medio entre los dos modos errados caracterizados por el exceso y la deficiencia, y además lo es porque lo que no es valioso queda en parte detrás de lo justo y en parte más de ello, en el ámbito de las mociones y el hacer irracionales, mientras que la bondad ética sabe hallar el término medio y se decide por él. Por eso si contemplamos la esencia inmanente y el concepto de esta esencia, la excelencia ética es un término medio; y si preguntamos por el valor y la acción valiosa, el término medio está en lo más alto».[1] Hay que observar a eso que Aristóteles no se limita a fijar el término medio o centro entre los extremos, a determinar la naturaleza ética de los movimientos aquí consumados desde el término medio y respecto de él; sino que también subraya sus leyes (y no sólo como dadas por la dialéctica del mundo externo) y su carácter antropomorfizador, a saber, el hecho de que es un término medio respecto de nosotros.

La importancia del centro en el pensamiento de Aristóteles ha sido muchas veces interpretada de modo falso por sus contrincantes. Ante todo por Kant, el cual, partiendo de su principio de una elevación racionalista de la singularidad de la moralidad a la generalidad, rechaza con el siguiente razonamiento la idea del término medio o centro: «Pues si entre la prodigalidad y la avaricia considero que la *buena administración* es el término medio, y ese medio debe serlo del *grado*, entonces un vicio pasaría al vicio (contraria-

1. ARISTÓTELES, *Etica nicomaquea*, libro II, cap. 6.

mente) contrapuesto precisamente a través de la virtud, con lo cual ésta no sería más que un vicio disminuido o, más bien, decreciente...».[1] Kant entiende pues el movimiento entre extremos y centro —siguiendo mecánicamente el esquema de la lógica— como un movimiento entre ambos extremos, y no, como hacen Aristóteles y toda justificada posición antropomorfizadora, como un movimiento que va del centro a los extremos o viceversa; por eso en la ética de Aristóteles la virtud no es ninguna transición entre vicios, sino centro en un auténtico sentido: repulsión del vicio, aproximación a la virtud, y precisamente a partir de los dos extremos. También deforma Kant totalmente la situación al hablar de término medio «del grado». El hecho de la aproximación a la virtud, o del alejamiento de ella, no suprime en modo alguno en el pensamiento de Aristóteles el salto cualitativo que separa a la virtud del vicio. Es claro que Aristóteles, como auténtico dialéctico, como hombre de rica sabiduría práctica vital (incompatible con la puritana dogmática kantiana, encerrada en el gabinete de trabajo), sabe que esa separación cualitativa no excluye en absoluto transiciones, aumentos y disminuciones cuantitativos, o, aún más, que estos fenómenos son precisamente parte de las vivas y movidas interacciones cuyo conjunto impone al hombre la posición o el establecimiento del término medio.

La idea del centro en la ética no nace sólo de la vinculación íntima —y obvia en la Antigüedad griega— y la recíproca penetración de la vida privada y la pública, sino también de la necesidad, alimentada por ese suelo, de una adecuada proporción entre todas las capacidades físicas y anímicas de los hombres, una necesidad de armonía entre ellas; nace, pues, de la recusación de una ascética espiritualista. La posición ética del centro sería puramente formal si esas necesidades —que en su forma inmediata, y por tanto abstracta, de manifestación aparecen como exigencias formales— no recibieran, referidas al hombre entero concreto, un carácter de contenido. La armonía de las capacidades humanas, que se expresa en ese centro o término medio ético, pierde todo sentido si no tiene una referencialidad genuina y primaria a la personalidad concreta del hombre que obra y se comporta éticamente. Pero esto tiene como consecuencia el que el acto de poner ese centro —como ya se

1. KANT, *Metaphysik der Sitten* [Metafísica de las costumbres], Zweiter Teil [Parte Segunda], § 10.

mostró en otros contextos— levante los particulares afectos de los hombres por encima de la mera singularidad de lo particular, sin rebasar por ello la individualidad concreta del sujeto; el más perfecto cumplimiento de los mandamientos de una tal ética puede, sin duda, componer un modelo de humanidad, pero sigue siendo siempre terrenal y humano, sin tomar jamás la forma de una generalidad trascendente, como es el caso del pensamiento de Kant. Y de ello resulta a su vez que la armonía que se realiza en el centro o término medio tiene que designarse categorialmente como particularidad, en contraposición, precisamente, con unos extremos en los cuales se manifiesta una singularidad inserta en la particularidad de la pasión. El hecho de que la sofística de las acciones y las pasiones particulares se arrogue frecuentemente, y hasta en la mayoría de los casos, una generalidad no altera eso en nada, pues se trata de una generalidad falsa que tiene que estar al servicio de lo meramente singular y no puede alzarse hasta aquella naturaleza de modelo que caracteriza la armonía humana de la particularidad expuesta en el centro, en el término medio.

El modo como representa la cognoscibilidad del término medio es uno de los peculiares rasgos histórico-sociales de la ética de Aristóteles. En esta cuestión aparecen elementos muy característicos de nuestro problema. Luego del paso que hemos citado dice Aristóteles: «De lo que se sigue también que no es cosa fácil ser un hombre valioso; pues no es cosa fácil entender en cada caso singular el término medio: no todo el mundo sin distinción descubre el centro del círculo, sino sólo el que sabe».[1] Esta analogía entre la determinación del centro ético y el centro del círculo es uno de los puntos de contacto —nada infrecuentes— entre Aristóteles y ciertas concepciones de Sócrates y Platón. Pero Aristóteles es demasiado sobrio y prudente para contentarse con una tal solución puramente racionalista —aunque sin duda meramente aludida— de cuestiones éticas. Como auténtico dialéctico, capta el papel decisivo del caso singular para su problema: «Pero no es fácil decidir con el concepto en qué puntos y en qué grados de discrepancias hay que empezar la condena, como ocurre con todos los objetos de la experiencia. Hechos como los dichos pertenecen al reino de lo singular: en éste decide la comprensión inmediata».[2] Con eso tenemos

1. ARISTÓTELES, *op. cit.*, libro II, cap. 9.
2. *Ibid.*

dos modos contradictorios de conocimiento de lo que es el recto término medio: por un lado, la cuestión se resuelve por analogía con la generalidad de una construcción científica (geométrica); en el otro caso, se resuelve en el sentido del conocimiento de lo singular, el cual cae necesariamente para Aristóteles cerca de la percepción sensible (αἴσθησις). En lugares diversos de la obra aparecen alternativamente las dos posibilidades de conocimiento; aduciremos un lugar sólo, en el cual se busca un equilibrio específico de las divergencias: «Sabemos ya que la comprensión ética no es conocimiento científico. Pues su objeto, como decimos, es lo singular como tal: ésta es en efecto la naturaleza del objeto del obrar. El conocimiento ético se opone, pues, al entendimiento intuitivo. Pues el entendimiento intuitivo se ocupa de los conceptos superiores que no admiten ya más explicación, mientras que el conocimiento ético se refiere a lo singular como tal, de lo cual no hay conocimiento científico, sino percepción; aunque no al modo como determinados sentidos se limitan a objetos determinados, sino al modo como percibimos en la matemática que esto singular es un triángulo. Pues también aquí (en este ascenso a los conceptos supremos) se desciende a lo dado, a lo singular, como al punto de reposo. Pero este último, el dicho conocimiento matemático, es más un acto de percepción de lo que puede serlo la comprensión del obrar: este acto es diverso de esa primera forma de la percepción (la percepción de objetos especiales por determinados sentidos)».[1]

Dos momentos son especialmente notables —desde el punto de vista de nuestro problema— en esas palabras de Aristóteles. Primero, que en su aplicación práctica de las categorías a concretos complejos objetivos el filósofo opera sólo con la generalidad y la singularidad y, por ejemplo, en este caso, en el cual se presenta una manifestación típica de la particularidad, no piensa siquiera en su uso. En eso se expresa una debilidad específica de su dialéctica. Lenin, que rinde tributo muchas veces —incluso contra Hegel— a la grandeza filosófica de Aristóteles, ha escrito acerca de este punto: «Una ingenua *confusión*, una confusión lamentable e impotente en la *dialéctica* de lo general y lo particular, del concepto y de la realidad sensorialmente perceptible del objeto singular, de la cosa, del

1. *Ibid.*, libro IV, cap. 9. La edición citada de la *Etica Nicomaquea* que estamos utilizando (en traducción alemana) da en las notas una buena lista de los lugares en que Aristóteles habla de este problema. *Ibid.*, págs. 319 ss.

fenómeno».[1] No es nada insólito en la historia del pensamiento que grandes innovadores no consigan tomar consciencia de la importancia plena, desplegada, de lo que han descubierto. Así, por ejemplo, Aristóteles ha conseguido con su posición del término medio un camino extraordinariamente fecundo para la fundamentación de la ética, pero no ha podido dar el paso siguiente, el que consiste en concebir ese término medio o centro como particularidad. Con esta limitación —cuya base hay que buscar en la estructura de la sociedad griega— tiene que ver también el segundo momento, a saber: que en el pensamiento de Aristóteles se desdibujan demasiado los límites entre el hallazgo y la posición originariamente éticos del centro y el conocimiento científico acerca de esas actividades. Como es natural, su conocimiento del mundo y su sobria prudencia intelectual evitan que Aristóteles identifique simplemente ambas cosas, como le había ocurrido a Sócrates. Aristóteles ha visto perfectamente que una simple aplicación de principios científicos generales al acto originario —y, por tanto, singular— de la acción ética deformaría el carácter específico de éste; en la ética se trata siempre de un hombre individual y siempre de sus acciones y sus circunstancias, con lo que está dada insuperablemente la singularidad. Distinta es la disciplina filosófica que llamamos ética, en la cual la búsqueda y el hallazgo de principios generales son inevitables, metodológicamente necesarios; es claro que esos principios tienen que interpretarse y aplicarse de tal modo que el hallazgo de lo filosóficamente general preserve en sí sin falsearla la particularidad del acto ético originario.

Un manejo adecuado de la categoría de la particularidad desempeña aquí un papel decisivo, pues el modo como se supera lo singular en la particularidad se diferencia cualitativamente de su superación inmediata en lo general. La preservación exigida no puede, en efecto, tener lugar de acuerdo con la aproximación adecuada más que en el primer caso. Esto puede apreciarse con toda claridad en el acto originariamente ético. Su carácter de singularidad tiene que mantenerse, porque si no las categorías éticas decisivas pierden su función. (Piénsese, por ejemplo, en la responsabilidad, necesariamente vinculada al hombre como individuo.) La generalización necesariamente practicada con el acto originariamente ético es, por tanto, la acentuación valorativa de su naturaleza ejemplar o recusa-

1. LENIN, *Philosophische Hefte, cit.*, pág. 294.

ble, acentuación que inserta los rasgos individuales y únicos de la acción de que se trate y de la personalidad que la ejecute en esa conexión superior, pero sin perder su singularidad. Pero esa generalización no puede tener lugar más que de un modo que no subsuma directamente lo singular bajo una sola generalidad, sino que lo incorpore a un medio de particularidades en el cual las determinaciones constitutivas de la singularidad conserven su unidad y su centro en la singularidad concreta de que se trate, aunque rebasando la inmediatez del acto aislado y generalizándose como determinaciones objetivas del campo de la ética, con lo que sus conexiones positivas o negativas con las demás categorías concretas de la ética pueden aparecer a la luz. Resumido brevemente: esta generalización, el alzamiento de lo singular a la particularidad, inserta el acto ético singular en el sistema de la ética.

Eso muestra otra vez —pero en un contexto nuevo y, por tanto, con variaciones esenciales— que la particularidad no es un punto, un punto final de la aproximación —como lo son la generalidad y la singularidad—, sino un campo, un ámbito de juego. Esta afirmación concreta la naturaleza y la función del medio o centro ético más de lo que nos era posible hasta el momento. Ya antes hemos complementado el carácter meramente formal del centro o término medio mediante la determinación (de contenido) de la armonía, que es inseparable de él. Ahora resulta que las formas de armonía conseguidas —dejando aparte el grado en que se logren— son pluralistas: cada singularidad tiene que poseer su modo propio de cumplimiento armonioso, pero realizando siempre, si es un real cumplimiento, la posición del centro. Sólo así puede preservarse su singularidad en el ascenso a lo particular, y levantarse al mismo tiempo verdaderamente a un nivel superior. De este modo no es el centro un punto, sino un campo, un ámbito de juego. Ya eso muestra la imperfección metodológica de la analogía aristotélica con el descubrimiento del centro de un círculo. Este centro es realmente un punto, en torno al cual, ciertamente, pueden trazarse innumerables circunferencias; mientras que, por concordancia con la naturaleza de la ética, no puede haber por principio dos actos originariamente éticos que coincidan plenamente. Como se ha mostrado, el error de Aristóteles nace de la confusión del acto ético con el conocimiento ético-filosófico. Este, como es obvio, tiene que trabajar con conceptos generales. Por eso necesita una desarrollada dialéctica de lo general y lo particular que lo capacite para concebir la esencia

ética del acto singular, de un modo adecuado, mediante el campo de mediación de las particularidades determinantes, y valorarlo así y atribuirle el lugar que le corresponde en el sistema y en la jerarquía de lo ético. Sólo así llega adecuada y definitivamente a concepto la particularidad del centro ético; pero esa trasposición, metodológicamente imprescindible, no altera en nada el hecho de que el centro de la acción ética es por sí mismo un campo, un ámbito de juego al nivel de lo particular.[1]

La paradójica situación consistente en que la vida y el pensamiento operan constantemente con la categoría de la particularidad, mientras que la consciencia intelectual al respecto se queda presa en los dos extremos de la generalidad y la singularidad, refiere directa y abstractamente el uno al otro y deforma así los hechos más importantes, es cosa que hemos podido ver en otros contextos. Esto se refiere no sólo a la lógica y la metodología, sino también —como mostramos en el anterior capítulo— a la psicología. El que psicológicamente lo general va enlazado con el lenguaje y la formación de conceptos es tan obvio como el hecho de que la percepción y la intuición inmediatas son los órganos psíquicos de la apercepción de lo singular. En el anterior capítulo hemos llamado la atención acerca de una relación análoga entre el sistema de señalización 1' y la particularidad. Es oportuno recordar al respecto que Aristóteles, en su esfuerzo por aclarar el término medio, la recta situación ética, se aproxima a veces mucho a una descripción del sistema de señalización 1', y precisamente —no por casualidad— cuando habla del problema del tacto; los pasos que hemos aducido se encuentran, por otra parte —y tampoco casualmente—, en la línea del desarrollo intelectual de la búsqueda de un órgano de determinación del término medio ético. Estas conexiones entre la psicología y el conocimiento filosófico merecen que se las subraye al menos alusivamente, porque en la filosofía burguesa domina al respecto una antinómica abstracta. O bien se intenta deducir directamente las categorías lógicas, estéticas, etc., de sus modos psicológicos de manifestación,

1. Ya antes de ahora hemos aludido a problemas parecidos de trasposición a propósito de actos y de formaciones originariamente estéticos en su relación con la generalidad de la filosofía del arte. Es claro que toda la analogía se reduce al abstracto parecido de la trasposición. Una esfera de la práctica como es la ética, en la que no se presentan formaciones objetivadas, es por principio de estructura diversa de la estética. Detallar más esta cuestión significaría rebasar el marco puesto a nuestras presentes consideraciones.

o bien se niega toda conexión entre unas y otros. El materialismo dialéctico parte, en cambio, de la existencia objetiva de las categorías como formas de la realidad, y considera sus modos psicológicos de manifestación como el reflejo inmediato del ser independiente de la consciencia. Si conseguimos una estimación adecuada de esta inmediatez, podemos obtener de ella valiosos estímulos para el conocimiento de las conexiones objetivas, pero sin olvidar que lo decisivo para toda categoría es su función en la realidad objetiva (incluso cuando el modo de reflejo es de carácter antropomorfizador), y que, por tanto, su modo psicológico de manifestación ilumina directamente ante todo la interioridad humana y no puede dar indicaciones para el reflejo de la realidad más que de modo primario; esas indicaciones tienen que compararse muy críticamente con los resultados de la aproximación a la realidad objetiva, con objeto de evitar resultados erróneos.

Así, pues, si hemos podido establecer una cierta afinidad entre el sistema de señalización 1' y la particularidad como categoría, eso puede sin duda prestarnos valiosos servicios en el descubrimiento de la génesis de esas categorías y en su paso a consciencia. Pero si la particularidad llega a funcionar como categoría en el conocimiento científico, tiene que desprenderse de esas vinculaciones psicológicas; su peculiaridad como categoría se reconoce entonces cada vez más como reflejo de la realidad objetiva. Mutatis mutandis, eso vale también para la ética y la estética. El lugar central de la particularidad en ambas y los modificados movimientos de los extremos son también aquí rasgos esenciales de la realidad objetiva, que es la del hombre socializado, naturalmente, pero que existe tan independientemente de la consciencia del individuo como la realidad en sí. Esta posición central no es, tampoco aquí, un producto de la consciencia, una peculiaridad psicológica del sujeto, sino el reflejo de la realidad misma en sus formas de manifestación necesarias y peculiares. La conexión que hemos comprobado entre el comportamiento antropomorfizador y la particularidad como centro tiene un carácter determinado por la realidad objetiva y reproductora de ésta. Cuando la subjetividad —aunque condicionada histórico-socialmente— proyecta efectivamente en la realidad sus propias necesidades y sus propios deseos y los pone como realidad objetiva, se presentan aquellas contradicciones irresolubles que hemos caracterizado brevemente al hablar antes de las hipóstasis, y en las cuales, característicamente, el comportamiento antropomorfizador no desemboca en

una reproducción de la particularidad, sino en una generalidad subjetivamente fundada: la referencialidad al hombre, que en la ética y en la estética acarrea la posición de un centro real, muta en las hipóstasis subjetivamente en una posición central, ficticiamente objetiva, del hombre en el universo, y, por otra parte, enlaza necesidades singulares y particulares de los hombres, de modo inmediato, con una generalidad producida por ellos mismos y que está supuestamente llamada a garantizar objetivamente su cumplimiento. El principio antropomorfizador se arroga así una relación con el En-sí que sólo es capaz de realizar —y sólo aproximadamente— el principio desantropomorfizador.

II *La particularidad como categoría estética*

Esa aclaración de los rasgos esenciales de la particularidad era imprescindible para indicar, sin equívocos, su lugar, su papel y su importancia en lo estético, sin pretender violentar en la elaboración y la exposición la complicada peculiaridad de su estructura al simplificarla excesivamente. Si hasta ahora nuestra tarea consistía en hacer intuibles los rasgos generales más importantes de esa categoría, ahora nos enfrentamos con la de aclarar, en el marco de los resultados conseguidos, la especificidad de lo estético. En este punto vuelve a aparecer, más concretamente, la cuestión del ¿Por qué? de la particularidad, de su convergencia con el centro, de su relación específica con el comportamiento antropomorfizador. Hemos dicho ya varias veces que el mundo del arte es el mundo del hombre. Con eso queda afirmada sin más la unidad de la subjetividad y la objetividad, lo que el idealismo objetivo —en una falsa tendencia por lo que hace a la conceptuación objetiva del mundo— ha llamado el Sujeto-Objeto idéntico. Y aunque es verdad que bastantes proposiciones que, como proposiciones acerca de la realidad objetiva, deforman su verdad y la invierten, pueden expresar hechos fundamentales de la estética, esa verdad requiere aquí una complementación que la concrete, una reserva que la determine. Mundo de los hombres es una subjetividad humana exacerbada hasta el máximo, la más plena que es dada al hombre, pero tal que no puede realizarse más que como objetividad igualmente plena. ¿Es ya entonces un Sujeto-Objeto idéntico? Sí y no. No, porque la coincidencia de la subjetividad y la objetividad no puede pensarse nunca, más que por

medio de una hipóstasis, o sea, falsamente. Un sujeto que realmente exista se encuentra siempre ante un mundo objetivo que existe con independencia de él, y es siempre el producto de éste, nunca el principio creador de su totalidad (aunque es claro que, como producto, puede obrar a su vez sobre el mundo objetivo trasformándolo y produciendo novedad, siempre que capte adecuadamente el En-sí de ese mundo); su imagen del mundo es siempre la reproducción consciente de la realidad existente en sí. Y sí, por otra cuestión que se aproxima mucho a lo mentado por la idea del Sujeto-Objeto idéntico, aunque no puede interpretarse simplemente como su realización. Pues la formación central de la esfera estética, la obra de arte, no puede entenderse de ese modo más que si en ella se realiza el máximo de subjetividad desplegada, depurada de mera particularidad, con una objetividad máxima y junto con la aproximación también máxima a la realidad objetiva mediante su reflejo. Pero esta coincidencia se realiza en una formación que es, por una parte, algo primariamente puesto por el hombre, o sea, no una realidad objetiva fruto de una dialéctica propia, pero que, por otra parte, como formación, puede contener en su estructura objetiva un máximo de subjetividad objetivada sin que pueda poseer, en cambio, subjetividad alguna en el sentido del ser-sujeto (puesto que es una formación producida). En el capítulo siguiente nos ocuparemos con detalle de la esencia categorial de esta peculiaridad de la obra de arte.

Ya este carácter formal de la obra de arte la pone en un centro valorativamente acentuado entre la subjetividad y la objetividad, en una posición intermedia que —desde el punto de vista del hombre, o sea, antropomorfizadoramente— libera ambos extremos de su unilateralidad; libera la subjetividad de su particularidad oclusa en sí, y libera la objetividad de su lejanía del hombre. Al realizar la obra de arte, como formación central de la esfera estética, una unidad orgánica de la interioridad del hombre con su mundo externo, al dar forma a una unidad de la personalidad humana con su destino en el mundo, se produce la superación de esos dos extremos en un mundo del hombre, de la *humanidad*. Esta última expresión debe subrayarse. Pues por legítimamente que se funde en la naturaleza del hombre, con la mayor profundidad, la necesidad de una tal armonía, de una tal unidad, su realización no puede ser, objetiva y racionalmente, más que una aspiración de la humanidad entera, sólo aproximadamente satisfecha. La existencia del mundo externo

con independencia del hombre es, en efecto, insuperable; sin duda puede ser —parcialmente— reconocida por el saber humano, y sometida así al hombre; pero, de acuerdo con la naturaleza del objeto, eso sólo puede ocurrir en la forma de un progreso infinito, el cual por fuerza tiene que remitir siempre al futuro problemas irresueltos. La falsedad y la falta de fundamento íntimos de la hipóstasis consisten desde este punto de vista en que toma la satisfacción de una necesidad que no tiene base real más que en la necesidad subjetiva y la proyecta sobre la realidad objetiva, pretendiendo así producir en la realidad misma una reconciliación de la interioridad y el mundo externo, un sometimiento absoluto del mundo objetivo a las necesidades subjetivas. (El que esa subjetividad humana —precisamente por obra de la hipóstasis— se designe a veces como Dios, no altera en nada esa situación.) La satisfacción de las necesidades de armonía, que constituye la tarea de la obra de arte, es en cambio un reflejo de la realidad que, por principio, no pretende fingirse realidad. La satisfacción de la necesidad de una armonía entre la subjetividad y la objetividad es, pues, por su parte un centro entre la necesidad y su satisfacción: ella muestra, como reflejo de la realidad, la relación de cada caso, profundamente adecuada con la realidad, entre los dos factores; lo hace, por una parte, «utópicamente», en la medida en que rebasa todas las accidentalidades perturbadoras de la vida cotidiana; pero, por otra, lo realiza de un modo nada utópico, y hasta antiutópico, en la medida en que las proporciones de la armonía, las perspectivas de las relaciones ejemplares, se conforman con la esencia de la marcha histórico-social de la humanidad.

La armonía que aquí se consigue y produce no tiene, pues, ni un carácter formal —como piensa la consideración estética superficial—, ni se presenta con la pretensión de absoluto, como hace la hipóstasis. Es, por una parte, inseparable del hic et nunc del instante histórico de cada caso; y, por otra parte, no excluye por su principio, por sus posibilidades, las disonancias más violentas. La unidad de lo interno y de lo externo postulada por la posición estética, la unidad de la esencia y del fenómeno que hemos analizado detalladamente en otros contextos, condiciona esos dos aspectos íntimamente vinculados. Desde el punto de vista del problema que ahora estudiamos, esos dos aspectos indican por qué la peculiar unidad y armonía debe entenderse como un predominio de la categoría de la particularidad. Si consideramos la hipóstasis, aquí uti-

lizada como contraste instructivo, es claro que su pretensión de ser un criterio de lo absoluto para la realidad objetiva misma y de degradarla a mera apariencia engañosa tiende, conceptualmente considerada, a una especie de generalidad, aunque su carácter trascendente suscite innumerables antinomias irresolubles. En cambio, en la positividad estética todas las tendencias enumeradas a la unidad impiden una elevación de sus momentos a lo general, así como su detención en lo singular. La singularidad no puede separarse de la apariencia; si el pensamiento se orienta a la esencia, tiene que atender a lo general. Como es natural, y como hemos visto, la particularidad tendrá que suministrar las determinaciones y mediaciones que, por una parte, impiden que el proceso de generalización se aparte demasiado abstractamente de la singularidad del fenómeno, y que, por otra parte, posibilitan la subsumción real y concreta de la singularidad bajo la esencia elaborada mediante una adecuada generalización. Pero frente a ese desarrollo desantropomorfizador se encuentra en la posición estética la exigencia de su unidad inmediatamente aparente, pues no se aspira a una unidad en sí, sino a una unidad referida al hombre. También esta inmediatez segunda o nueva es cosa específicamente puesta, como varias veces hemos dicho; y eso muestra aún más claramente que el objetivo no es aquí un supuesto poner realidad, sino «sólo» un peculiar modo de reflejar ésta.

El hecho descrito manifiesta visiblemente la silueta de la particularidad como categoría central de lo estético. Pues el centro satisfecho o cubierto por la obra de arte en su función productora de una síntesis armoniosa entre la subjetividad y la objetividad, entre la apariencia y la esencia, evidencia que en él tienen que superarse en la particularidad tanto la singularidad cuanto la generalidad. Cuando en lo que sigue examinemos más de cerca algunos momentos de la construcción de las obras de arte a los que ya hemos aludido varias veces, esta afirmación se enriquecerá y profundizará progresivamente. Empecemos por la naturaleza esencialmente histórica de la obra de arte, varias veces indicada. Se recordará que la obra de arte es inevitablemente histórica precisamente en su modo originario de validez, a diferencia de las proposiciones científicas, las cuales se orientan en principio a trasformar el En-sí de la realidad en un correcto Para-nosotros, y en las cuales, por consiguiente, las circunstancias genéticas concretas, la cronología, etc., de su formulación son de importancia totalmente secundaria y accesoria

para su validez específicamente científica. (El que la historia de las ciencias sea capaz de descubrir cosas de mucho valor por lo que hace al hallazgo de la verdad científica, a las condiciones sociales de su formulación, de su difusión, etc., no tiene nada que ver con eso.) En cambio, en el ámbito del arte toda formación queda vinculada en todos sus momentos esenciales al instante histórico de su nacimiento. Una naturaleza muerta de Chardin, por ejemplo, no representa sólo un conjunto de determinados objetos, sino también —e incluso ante todo— el modo como el ciudadano francés de mediados del siglo XVIII se enfrentaba con su mundo circundante; basta comparar un cuadro así con uno holandés del siglo XVII, por una parte, y con otro de Courbet o de Cézanne, por otra, para poder leer en los frutos pintados o en la vajilla las trasformaciones históricas de la cotidianidad burguesa a lo largo de dos siglos; y ello no sólo por la vía de la interpretación de documentos: el contenido artístico esencial da él mismo una respuesta directamente vivenciable. Y ése es un caso extremo mínimo: la literatura grande, la música o la arquitectura expresan en sus lenguajes esa naturaleza histórica de la obra de arte —como tal obra de arte— de un modo aún más cargado. Pero con esto hemos vuelto a llegar a la particularidad desde otro punto de partida. Ya la insuperabilidad del hic et nunc de toda obra de arte muestra que no es posible que la domine la categoría de la generalidad. Pero, por otra parte, puesto que ese hic et nunc se convierte en portavoz de una fase histórico-social de la evolución de la humanidad, es también evidente que su singularidad no se ha preservado como tal singularidad, sino que ha experimentado la trasformación que sólo la particularidad es capaz de llevar a cabo con los fenómenos singulares.

De la naturaleza antropomorfizadora del poder estético se desprende que esa generalización no puede ser arbitraria (no puede aferrarse a la particularidad de lo singular) ni puede abstraer hasta llegar a lo general (ser una generalización científica), sino que fija lo particular como significancia histórico-social del hic et nunc. La decisiva referencialidad al hombre, a la humanidad, la delimita por los dos lados: el destino de la humanidad es siempre terreno, cismundano, concreto; para mantener ese carácter —y a ello aspira el arte—, no puede alzarse hasta la generalidad real; es sin duda indiscutible que de todo destino humano —incluso de un destino artísticamente conformado— pueden inferirse consecuencias generales, pero, directamente, sólo mediante un proceso de generalización de-

santropomorfizador; y para una actitud así la obra de arte pierde su naturaleza estética y se convierte en materia del conocimiento. (De este modo hemos aducido en el capítulo anterior episodios de obras de arte para aclarar o ejemplificar conexiones psicológicas.) En su modo de aparición originariamente estético, el mundo humano y objetivo conformado no tiene esa generalidad. Al reflejar el hombre y sus destinos y prestar duración a esos reflejos como imágenes significativas, puede sin duda enriquecer y profundizar las relaciones del hombre con el mundo de un modo en otro caso inimaginable, inalcanzable incluso para las más profundas premoniciones, y puede procurarles una validez general que se renueve cotidianamente a lo largo de milenios; pero esa validez sigue anclada en el hic et nunc de la génesis de la obra de arte, y desemboca sin excepción en el hic et nunc del presente de cada receptor. La generalidad más amplia de la validez estética va siempre de lo humano a lo humano, y esta atmósfera estética de lo antropocéntrico no permite que surja ninguna generalidad en sentido propio, una generalidad que en la efectiva conformación del arte rebasaría los límites de éste. Es claro, por otra parte, que la vinculación a esa humanidad no puede dejar ninguna singularidad en su mudez espontánea, en su particular oclusión sustantiva. Si la tensión de la vigencia estética de hombre a hombre, a través de la conformación de lo propio de la humanidad, de lo referido al hombre, se desarrolla también en el mundo de los objetos, cada individuo tiene que rebasarse a sí mismo como singularidad, tiene que generalizar sus determinaciones intrínsecas de tal modo que sean capaces de soportar esa tensión. Dicho brevemente: se produce una atmósfera de particularidad.

El modo de ser de toda obra de arte que merezca este nombre se manifiesta en todas las importantes determinaciones estéticas que conocemos ya por anteriores reflexiones. Piénsese, ante todo, en la obra como totalidad intensiva de las determinaciones relevantes para el mundo que conforma. Vista desantropomorfizadoramente, la totalidad extensiva e intensiva es una característica de la realidad objetiva a la que el conocimiento no consigue sino aproximarse. Por eso para el conocimiento la totalidad se presenta como una exigencia, como un postulado: «Para conocer realmente un objeto —dice Lenin—, hay que captar e investigar todos sus aspectos, todas sus conexiones y todas sus "mediaciones". Nunca lo conseguiremos totalmente, pero la exigencia de omnilateralidad nos

defenderá de errores y de cristalizaciones».[1] Eso no anula, naturalmente, el hecho de que la ciencia puede y tiene que trabajar, según los casos, con totalidades más o menos concretas, objetivas, relativamente conclusas en sí (organismos, formaciones económicas, etc.); pero esas totalidades son relativas objetiva y subjetivamente. Objetivamente, se encuentran en infinitas e ininterrumpidas interacciones con su mundo circundante, lo que relativiza constantemente su carácter de totalidad. Subjetivamente, vale para todo conocimiento la tesis, aducida con la cita de Lenin, de que su naturaleza es meramente aproximativa, postulativa, correctiva. En cambio, la objetivación del reflejo estético, la obra de arte, es una totalidad cerrada en sí y perfecta en sí. Sabemos que su realización presupone la renuncia a la reproducción de la totalidad extensiva del mundo de los objetos y las relaciones, la autolimitación a la totalidad intensiva de las determinaciones de un conjunto concreto de objetos y relaciones. Y lo más claro en eso es que una tal renuncia, una tal autolimitación, sería imposible para el conocimiento. En el caso del conocimiento, la concentración sobre un complejo objetivo intelectualmente aislado sería desde el primer momento cosa meramente provisional; los fenómenos, las determinaciones, etc., objetivamente presentes, apartadas temporalmente, tendrán que introducirse antes o después, porque si no la realidad objetiva será violentada, deformada, arbitrariamente falseada incluso por lo que hace al complejo parcial metodológicamente delimitado en ella. Vista abstractamente —y falsamente, por tanto—, toda elección artística de un tema, toda delimitación estética de un grupo de fenómenos de la totalidad objetiva de la realidad, toda eternización de un hecho o una objetividad aparentemente singulares contiene un tal elemento de arbitrariedad. Pero sólo abstractamente, o sea, sólo desde el punto de vista de la imagen desantropomorfizadora del mundo. Referida al hombre y descubriendo en él los momentos más esenciales de su ser-hombre, desaparece esa apariencia de arbitrariedad, y el mismo complejo, el mismo conjunto, cobra el carácter de una necesidad profundamente fundamentada.

Con lo cual volvemos a encontrarnos en el ámbito del predominio de la particularidad. La totalidad intensiva de las determinaciones es ante todo un reflejo del mundo de los hombres, tomado

1. LENIN, *Noch einmal über die Gewerkaschaften* [Otra vez sobre los sindicatos], *Werke* [Obras], ed. alemana, Moscú 1940, XXVI, págs. 161 s.

para el hombre desde la situación del hombre. El que, en su contenido concreto, cristalice de un modo arbitrario o de un modo necesario depende decisivamente de la medida en la cual esa referencialidad tenga para la evolución de la humanidad, una significación central o periférica. (Nuestras anteriores consideraciones han mostrado claramente que no puede producirse una relación esencial con lo humano más que por la vía de una refiguración fiel de la realidad objetiva.) Ya por eso sólo, el fundamento de la referencialidad que sostiene la totalidad intensiva de la obra de arte no es ni general ni singular, sino concretamente determinado, o sea, particular. La particularidad es, pues, el principio subyacente a toda totalidad intensiva de esa naturaleza. Pero ese principio atraviesa todos los poros de la formación estética, pues la verdad vital de toda singularidad, las concordancias —y las disonancias incluidas— de los momentos singulares, están determinadas a partir de ese centro; por imprescindible que sea la verdad vital objetiva de cada detalle, el que sea portador, y no obstáculo, en el nacimiento y el efecto de una tal totalidad concreta depende exclusivamente de aquella determinación. Sólo partiendo de ese tipo de positividad se concibe también la exigencia de la totalidad de determinaciones. Sin duda hablamos sólo de su totalidad intensiva y excluimos el reflejo de la totalidad extensiva, en vez de hacer de él un postulado estético; pero tampoco aquí hay que olvidar que la totalidad intensiva de las determinaciones es infinita ya en la realidad objetiva, por lo que el reflejo desantropomorfizador no puede captarla sino aproximadamente, igual que la extensiva. Así, pues, cuando el reflejo estético se propone la evocación de una totalidad intensiva, de la infinitud intensiva en el reflejo de un concreto conjunto de objetividades y de sus relaciones, es claro que ese efecto no puede conseguirse más que mediante una sistematización sensible y significativa de las determinaciones, cerrada, intensivamente completa, organizada por la dialéctica interna de la particularidad concreta y llevada a cabo en la nueva inmediatez estética. La fidelidad a la realidad objetiva no puede ser, pues, la fidelidad a las singularidades; éstas tienen que generalizarse, por el contrario, enérgicamente, para poder ordenarse en un «sistema» en el sentido dicho. Pero, por otra parte, ese «sistema», su centro intelectual y sensible, no puede nunca abandonar el terreno de la vida humana concreta, pues en cuanto se produzca una elevación por encima del mismo, el receptor tendrá que contraponer a la obra la exigencia de generalidad, y la

formación supuestamente conformada resultará ser un complejo de hechos acaso un tanto ordenado, pero necesitado de complementación —o incluso refutable— por otros hechos de la realidad. Pero con eso quedará eliminado el ser-obra de la obra: pues la totalidad intensiva de las determinaciones, su completitud al nivel categorial de la particularidad, no es más que una abstracta expresión filosófica para decir que el «corte de vida» artísticamente conformado es capaz de provocar la evocación estética de un «mundo».

Todo eso no describe, desde luego, más que el aspecto formal —muy importante por sí mismo— del problema de la totalidad en el arte, su relación con la particularidad como categoría. Pero si se quiere captar su verdadera significación, la reflexión tiene que orientarse a la siguiente pregunta: ¿qué verdad de la vida se manifiesta en esa exigencia estética de totalidad intensiva de las determinaciones, en esa exigencia de particularidad? La respuesta no es muy difícil: mientras que la totalidad de las categorías de la realidad objetiva y de su reflejo desantropomorfizador caracteriza objetividades específicas o conexiones existentes en sí (piénsese en los organismos), la referencialidad al hombre origina un sentido nuevo: el de la plenitud interna, el de la completitud. Pero se estrecharía demasiado la significación de esa respuesta si, sucumbiendo a la primera apariencia, se la vinculara sólo con el carácter formal de la obra de arte y se la rebajara así en última instancia a una mera tautología. Aquella completitud es más bien una determinación esencial de la vida humana misma, la cual tiene que desempeñar por eso mismo un papel importante también en la ética. Es verdad que se presenta pocas veces en forma directa en la literatura ética; la problemática de los postulados morales, el concepto de felicidad, etc., la reprimen o la rechazan al menos al último plano, e incluso cuando el despliegue de la personalidad se sitúa en el centro de la ética —como ocurre frecuentemente en el pensamiento romántico—, la cuestión no cobra sino raras veces la importancia que le corresponde, y hasta se deforma frecuentemente para dar un individualismo ilimitado, aristocrático y anárquico. Y se trata, sin embargo, de un simple hecho de la vida, el cual, aunque en la mayoría de los casos no es consciente, es ineliminable de la existencia de cualquier hombre. Goethe ha escrito: «El hombre más modesto puede ser completo si se mueve dentro de los límites de sus capacidades y habilidades; pero incluso *excelencias* hermosas se oscurecen, se eliminan y aniquilan si se carece de esa

adecuación imprescindible».[1] Ese texto reconoce nuestro problema del modo más general y lo libera al mismo tiempo del aristocraticismo intelectualista de los románticos, para plantearlo como referente a todo hombre. Es obvio que no podemos tratar aquí detalladamente, sin romper el marco de nuestras reflexiones, una cuestión que pertenece esencialmente a la ética. Por dar meramente una indicación acerca de su validez y su profundidad generales, aludiremos sólo a la cuestión del morir, de la muerte, en la cual ese momento de la dirección de la vida humana se expresa rotunda e inequívocamente, con conciencia o sin ella. Tolstoi ha vivido ese problema acaso con la intensidad más profunda; y la respuesta hallada por su búsqueda poética puede resumirse con la mayor brevedad del modo siguiente; y el comportamiento de cada individuo humano respecto de la muerte, el temor a la muerte que le impone su poder o que él consigue superar, depende en gran parte de la medida en la cual su vida ha sido completa o fragmentaria y descompuesta, sin sentido. Platón Karataiev y muchos otros personajes populares de la obra de Tolstoi encuentran una vía que les lleva a una vida completa y armoniosa, y a la muerte como conclusión necesaria de la misma; mientras que Ivan Ilich y los que se le parecen, sumidos por la sociedad feudal-capitalista en un modo de vida deformado y sin sentido, se acercan a la muerte con alma temblorosa. Cualquiera que sea el regusto ideológico de los comentarios intelectuales que Tolstoi acompaña a veces a esos personajes, el núcleo más profundo del planteamiento del problema en su obra artística es terrenal, cismundano, profundamente emparentado con la actitud ilustrada de Epicuro, del humanismo del *Wilhelm Meister* y del *Faust*.

No es casual que la mayor parte de la literatura ética pase por alto ese problema universal de la conducta vital humana. Pues por mucho que toda ética se esfuerce por rebasar el carácter abstractamente postulativo de la moralidad y de la legalidad, no puede dirigirse directamente a la totalidad de la personalidad. Esta es, naturalmente, la fuente última de toda acción éticamente relevante. Pero las exigencias de la ética se presentan siempre como exigencias del día, del instante, de la decisión, de la elección. En estos actos la personalidad se constituye, se forma, se produce para la completitud o para la fragmentación y la ruina. Pero es por prin-

1. GOETHE, *Maximen und Reflexionen, loc. cit.*, IV, pág. 226.

cipio imposible convertir esa completitud misma en objeto inmediato de la resolución ética. Pues con eso el terreno real de lo ético, de la acción concreta en una situación concreta, se pasaría por alto de un salto, y se convertiría en objeto de una práctica inmediata algo que sólo puede nacer, crecer y desarrollarse como resultado de actos originariamente éticos. Como es natural, los actos éticos tienen un carácter teleológico, y su naturaleza se funda en la de las personalidades que obran. Pero de eso no se sigue en modo alguno que se pueda invertir tranquilamente esa conexión y hacer del resultado de toda una vida el objetivo inmediato de actos singulares. Expongamos con un concreto e importante ejemplo ese hecho complicado que sólo puede estudiarse adecuadamente en una ética sistemática: la evolución esencial de un hombre desde el punto de vista ético discurre de tal modo que la vida —y, en ella, sus actos anteriores— le pone ante tareas constantemente nuevas, cuyo cumplimiento lleva positiva o negativamente a su personalidad en la dirección de la completitud o de la fragmentación, etc. En cambio, su representación posible de su propia personalidad se basa en experiencias pasadas y en su generalización, y acaso también en deseos, sueños, etc., aún no sometidos a la práctica. Si el acto de su decisión se orientara directamente a una preservación y confirmación, a la promoción de la personalidad que él mismo se representa, podría fácilmente ignorar lo esencialmente nuevo de su decisión, e inhibir o hasta deformar la evolución de su personalidad. Incluso cuando un hombre se detiene ante la decisión concreta es perfectamente posible que una mirada demasiado unilateralmente dirigida hacia dentro disminuya el valor ético del acto, en vez de promoverlo. Seguramente es más valioso en lo ético y más favorable a la completitud del hombre el que haga simplemente en una situación dada lo que se exige de él, cosa que puede hacer de él un héroe, en vez de concentrar su atención en el esfuerzo de comportarse heroicamente. La antipatía de Goethe por el «Conócete a ti mismo» descubre su razón también en este punto; y Goethe enuncia una profunda verdad ética cuando en la réplica final del *Wilhelm Meister* Friedrich dice al protagonista: «Me pareces Saúl, hijo del rey Kis, que salió en busca de las asnas de su padre y encontró un reino».

La acción ética es práctica: es el terreno de la realización ética, también para la completitud del hombre. Por eso la relación de los actos singulares con la realización última tiene que ser muy

complicada y mediada dialécticamente. Aquí no podemos aludir siquiera a esa dialéctica; observemos sólo que no hay en esto ninguna «inconsciencia» de los actos éticos. Estos pueden y deben realizarse con la mayor consciencia posible, sin incluir por ello la orientación directa, aquí criticada, a la propia completitud. Y es también posible poseer una consciencia de la propia totalidad y de la propia completitud sin pretender que las singulares resoluciones de la voluntad se deduzcan directa y conscientemente de ese centro. La realización de esas posibilidades recubre todas las clases de existencia humana; su arco se tensa desde Platón Karataiev hasta Goethe. Pero se trata siempre de la realización real, práctica, de una aspiración humana de existencia universal. Por eso las determinaciones de ese hacer penetran profundamente en todas las formas y todos los contenidos de la práctica humana. La negación, antes indicada, de la vinculación directa no significa en modo alguno que no haya vinculación. Al contrario: la vinculación negada es más íntima. Pues el carácter ejemplar de los actos éticos (del comportamiento concreto) que la subyace es ya un Para-nosotros de la esencia estética originaria y en sí. Como se trata de una esfera de la práctica —y tal que en ella el momento subjetivo no sólo figura como fuerza motora, según ocurre con toda actividad humana, sino también como determinación decisiva, como criterio dominante de la autenticidad o la recusabilidad— se produce necesariamente el carácter aquí descrito de la completitud humana (o del fracaso en su realización) como resultado «no querido» de manifestaciones conscientes de la voluntad. Se entiende sin más que la ejemplaridad éticamente realizada estimula a los semejantes a actos análogos; pero eso no altera en nada su naturaleza y su relación con la aspiración humana a realizar la propia completitud.

Este hecho fundamental de la vida humana, que desempeña en ella un papel mucho mayor de lo que permite pensar la literatura científica sobre ética (o sobre la práctica en general), es una de las necesidades sociales más importantes que satisface —desde el lado del contenido— la totalidad intensiva de las obras de arte. Pero es claro que al identificar la necesidad de completitud que se impone en la ética con aquella que se manifiesta en la estética no hablamos adecuadamente sino en un sentido sumamente general. Pues en la práctica ética se trata de una auténtica realización de la completitud, mientras que el poner estético y su formación

central —la obra de arte— son en cambio un reflejo de la realidad, reflejo en el cual, ciertamente, la intención esencial en la elección y la captación de los objetos está dirigida por la necesidad de completitud. De ello resulta la situación siguiente, paradójica a primera vista: la realización viva, ética, de la completitud tiene inevitablemente un carácter disperso, esporádico, a menudo incluso desvaído; sólo de vez en cuando se alzan de la selva de lo fragmentario casos sueltos paradigmáticos de una auténtica realización. El mundo del reflejo poético muestra en cambio, siempre y en todas partes, la completitud en su plenitud conseguida; cierto que tanto en sentido negativo cuanto en sentido positivo. Ya varias veces hemos aludido a la contradictoria unidad de lo utópico y lo antiutópico en toda auténtica obra de arte. En este punto la unidad de los contrapuestos aparece claramente con su más profunda esencialidad: ninguna obra de arte es utópica, puesto que con sus medios no puede reflejar más que lo existente, de modo que lo que no es aún, lo futuro, lo en realización, no aparece en ella más que en la medida en que está ya presente en el ser mismo, como preparación capilar de lo futuro, como precursión, como deseo y ansia, como recusación de lo presente, como perspectiva, etc. Pero, al mismo tiempo, toda obra de arte es utópica en comparación con el empírico ser-así de la realidad que refleja; y es utopía en sentido literal, como refiguración de algo que está ahí siempre y nunca. Al levantar todo esfuerzo humano, todo sentimiento, toda relación con la sociedad y la naturaleza a la completitud inmanente a todo ello, a su completitud más profundamente propia, pero sin afectar a su realidad y hasta desplegando ésta, la obra de arte ofrece en la refiguración de la realidad un modelo al hombre. La consumación tan infrecuentemente alcanzada en la vida, en la práctica ética, aparece en la obra de arte como la existencia «natural» de los hombres. Pero no una consumación (como queda dicho) en sentido abstracto general, sino como la propia del hic et nunc del hombre llevado en cada caso a representación, como la concreta consumación del hombre en su concreto entorno, o sea, como consumación de su particularidad.

En eso se expresa, desde el lado del contenido, el sentido de la cerrazón interna, de la totalidad intensiva de la independencia o sustantividad de las obras de arte: se precisa, en efecto, la necesidad histórico-social que no puede ser satisfecha más que por la consumación artística del mundo formal de las obras. Tuvimos

que partir de la ética para poder exponer el problema con todo su alcance. Pero si echamos un vistazo desde la perspectiva de la consumación de la obra a la vida que la produce y a la que sirve, se aprecia en seguida que esa necesidad se concentra del modo más manifiesto en los actos éticos, pero no falta del todo —positiva o negativamente— en casi ninguna actividad práctica de los hombres: desde los comienzos mismos del arte, cuando los hombres vieron en la danza una completitud concentrada de los principales acontecimientos de su vida (de la guerra, de la caza, etc.), hasta Shakespeare, en cuya obra se hace perceptible la totalidad de la vida humana en esa completitud, y hasta los grandes músicos, en los cuales el mundo interno de los hombres, todo sentimiento y toda moción anímica experimentan una plenitud de despliegue, de pleno ejercicio vital, que no tiene analogía en la vida misma. Esos cumplimientos están dominados por la particularidad, en razón de su principio mismo. Esto es sobre todo evidente en la conformación musical del mundo interno: no sólo ocurre que la determinación específica del sentimiento o complejo emocional expreso es una determinación particular, sino que, además, esa particularidad se aísla rigurosamente del cosmos extensivo de las demás; el tipo de cumplimiento se funda precisamente en esa exclusividad que se basta a sí misma. Pero la música no se diferencia en esto de las demás artes más que por el intenso grado en que lo realiza. Al redondearse en todo arte una pieza del mundo externo o interno del hombre para conseguir la plenitud de un «mundo» humano, se produce con necesidad interna esta totalidad intensiva, esta particularidad de cada «mundo» reflejada por las obras de arte. Con la particularidad así entendida queda puesta al mismo tiempo la pluralidad de la esfera estética (hasta cada obra singular). De esto se habló ya en otros contextos. La generalidad de lo estético no es posible más que mediante la trasposición de su positividad específica a la esfera de la conceptualidad; la posición estética originaria, la obra de arte, su génesis en el proceso de creación, su vida, siempre renovada, en los actos receptivos, tienen que desarrollarse en la esfera de la particularidad.

Sólo por esos rodeos podemos acercarnos a la peculiaridad de la particularidad como categoría central determinante de lo estético. Por mucho que nos hayamos acercado a ella hasta el momento, hay que estudiar aún brevemente un problema específico íntimamente relacionado con nuestras últimas reflexiones, con ob-

jeto de que la particularidad pueda aparecer claramente como categoría estética en su identidad y su no-identidad simultáneas con las categorías desantropomorfizadoras: nos referimos al problema de lo típico. Este problema nos ha ocupado ya repetidamente en otros contextos estéticos, razón por la cual nos limitaremos aquí a destacar aquellos rasgos del mismo que son característicos de su relación con la particularidad, con objeto de conseguir así un fundamento concreto para el análisis de la naturaleza y la función de esa categoría en el terreno de lo estético. Ya hemos hablado de que la tipicidad es una esencial forma de manifestación de la realidad misma y que, por tanto, le corresponde un papel determinado también en el reflejo desantropomorfizador. El punto de partida tiene que ser pues: no es el arte (ni ciencia alguna) el que crea lo típico, sino que el arte y la ciencia reflejan meramente hechos de la realidad que existen con independencia de ellos; y lo hacen de acuerdo con las necesidades sociales a las que sirven. Objetivamente, eso significa que en la singularidad como tal —tal como existe realmente— se encuentran ya contenidos los momentos de su generalización, según hemos indicado y mostraremos detalladamente. Subjetivamente, el hecho significa que el hombre, con objeto de orientarse adecuadamente en su mundo circundante, se ve obligado a elaborar correctamente esas vinculaciones, su naturaleza, su cualidad y su cantidad. Goethe, del que sabemos que fue uno de los primeros pensadores que han atribuido a la particularidad una importancia específica, ha expresado esa vinculación de lo singular con su generalización objetivamente necesaria de un modo a veces violentamente exagerado. Así dice una vez a Riemer: «No hay individuos. Todos los individuos son también géneros: este o aquel individuo, el que quieras, es representante de toda una especie. La naturaleza no produce nunca un individuo *único*. Ella es *algo único*, ella es única; pero el individuo es frecuentemente muchos, una masa, innumerablemente presente».[1] Como es natural, no puede tomarse al pie de la letra esa negación del individuo; pero la formulación exagerada es instructiva porque llama la atención acerca de la inherencia de lo genérico o específico a la individualidad inmediata misma.

Lo que vale de la singularidad tomada en sí misma vale tam-

1. RIEMER, *Mitteilungen über Goethe* [Comunicaciones sobre Goethe], Leipzig 1921, pág. 261.

bién obviamente de las relaciones y los movimientos inmediatamente relacionados con ella. Con toda razón hablamos no sólo de tipos humanos, sino también de situaciones típicas, de decurso típico, de relación típica, etc. La diferencia básica entre los reflejos antropomorfizadores y desantropomorfizadores de esos hechos debe buscarse en los fines prácticos para los cuales se utiliza su conocimiento. Si se trata del conocimiento de la realidad objetiva, tal como ella es en sí, se produce necesariamente una generalización máxima dentro de lo posible, el intento de llevar lo típico a generalidad, lo cual acarrea necesariamente la tendencia, ya estudiada, a abstraer tan enérgicamente de la singularidad y la particularidad que, como resultado, pueda sentarse un mínimo de tipos. Pero si la finalidad socialmente condicionada es el autoconocimiento del hombre, intensificado en autoconocimiento de la humanidad en un sentido también estudiado ya, o sea, la generalización como inserción de las singularidades en conexiones amplias, entonces la tipificación cobra un carácter pluralista (piénsese en la plétora de los hombres adinerados de Balzac, o de los burócratas de Tolstoi y Chéjov, etc.), y, por otra parte, el tipo se entiende siempre de tal modo que no se suprima, sino se profundice, la unidad con el individuo en el cual aparece en la vida. Así pues, mientras que el reflejo desantropomorfizador estatuye una contraposición a veces incluso violenta —aunque sin excluir transiciones— entre lo típico y lo atípico en los hombres, las situaciones, los procesos, etc., en el reflejo antropomorfizador se tiene una pluralidad de tipos complementarios, contrastantes, etc., a los que subyace una unidad indisoluble de lo singular con su generalización, con lo típico, esto es, con lo particular.

Con eso se ha trazado con alguna precisión la frontera de contenido entre típica antropomorfizadora y típica desantropomorfizadora. Pero eso no es más que una determinación meramente negativa de lo estético desde el punto de vista de este problema. Pues no hay duda de que la tipificación se inclina en la vida —en la que es elemento imprescindible del conocimiento del hombre, por ejemplo— y ante todo en la ética, hacia la descrita pluralidad de tipos, de vinculaciones con lo singular, sin cobrar por ello un carácter estético; no puede, ciertamente, discutirse que en el curso de una evolución milenaria de las artes lo estético ha influido intensamente —por el Después de la vivencia receptora— en el conocimiento del hombre, en la ética, etc.; pero ese hecho, que

aún nos ocupará en posteriores contextos, no tiene nada que ver con el trazado de fronteras que estamos practicando. Dentro de la esfera antropomorfizadora la situación es tal que en la vida (incluyendo la ética) el conocimiento de lo típico es siempre una ayuda prestada a la práctica; aunque la típica facilite la orientación del obrar, aunque fije tipos como modelos o como contraejemplos disuasores, etc., la típica recogida por el reflejo es siempre un mero instrumento de la práctica real misma. Sólo el poder estético se detiene ante el reflejo de hombres típicos, situaciones típicas, etc.; pero su peculiaridad no se agota con eso, pues, como sabemos, aspira a una fijación evocadora de todo lo refigurado. Mas esto no altera la estructura de su captación de lo típico. En todos los demás terrenos —ya sea su modo de reflejo desantropomorfizador o antropomorfizador, inmediato o mediato, orientado a fines prácticos concretos, etc.— se trata ante todo de explicitar la contraposición entre lo típico y lo atípico. En el terreno estético, por el contrario, la tipicidad intensificada hasta la evocación se articula en una refiguración de la realidad para que, en el conjunto allí conformado de hombres y situaciones, de objetos, relaciones y movimientos, refleje y conforme artísticamente un «mundo» humano particular y unitario.

Como es natural, la tipicidad constituye en toda esfera una conexión sistemática, una jerarquía. Aunque en un paso antes citado Lenin contraste las situaciones histórico-políticas típicas con las atípicas, aunque los estoicos y los epicúreos hayan contrapuesto valorativamente el tipo del sabio al del hombre ordinario, etc., las proposiciones resultantes no están nunca aisladas, sino que constituyen partes —a veces hasta centros o puntos culminantes— de una jerarquía sistemática que se presenta con la pretensión de validez general, de aplicabilidad a la vida entera, aunque a veces se limita obviamente a determinadas circunstancias históricas, lo que no suprime totalmente aquella pretensión, sino que la determina simplemente de un modo más concreto. También la positividad estética produce una conexión sistemática, una jerarquía entre los tipos a los que da forma. Pero esos tipos no se levantan en principio hasta el nivel de lo general. Ni su sistemática, su jerarquía, puede separarse del suelo concreto cuyas peculiaridades individuales se revelan en la obra de arte. La sistemática y la jerarquía de la tipicidad son instrumentos inmediatamente evocadores para la conformación de un «mundo» en el cual ese orden, imprescindible

para la práctica humana, nace de la objetividad de la realidad de un modo, por así decirlo, orgánico, a consecuencia de su reflejo estético, como esencia de los fenómenos conformados.

Así pues, lo que en todas las demás formas es un medio para las diversas formas de la práctica, se convierte aquí en desencadenante de la evocación artística. Con eso la sistemática y la jerarquía de la tipicidad cobran una ordenación diversa de la que tienen en otras esferas. Es común a todas las aspiraciones a objetividad, esto es, el intento de captar esas conexiones de acuerdo con la realidad y de ordenarlas según las exigencias prácticas de la vida (los intereses). Pero en la obra de arte aparecen necesidades específicas de la evocación «creadora de mundo», las cuales se ponen en primer plano y determinan particulares y únicas jerarquías de acentuación, posposición, etc., cuyo fundamento es el complejo problemático que constituye el centro particular de la obra de arte particular. Esas dos formas de sistemática y jerarquía de la tipicidad no coinciden concretamente en la conformación artística; aún más; cuando se equivalen se trata por regla general de un caso límite. A pesar de ello, la jerarquía objetiva —social— de los tipos se preserva en la composición específica de las obras de arte; su deformación acarrea necesariamente un daño, incluso una destrucción de la estructura estética, exactamente igual que en la vida una concepción falsa de los tipos, por profunda que sea su fundamentación subjetiva, tiene que acarrear un fracaso de la práctica. Pero esa corrección temática no da de sí más que el fundamento de contenido de la conformación concreta de cada caso. La sistemática y la jerarquía concretas de la tipicidad que aparecen en la conformación evocadora están determinadas por la naturaleza particular del particular proyecto de cada obra de arte, y por eso pueden encontrarse en contraposición con las primarias y de contenido por lo que hace a acento, agrupación, valoración, etcétera. Así, por ejemplo, ocurre frecuentemente en la poesía que la jerarquía típica conformada el tipo éticamente más alto no es más que una figura episódica, porque el personaje central recibe su posición de manos de la dialéctica inmanente al contenido concreto. Baste con recordar las parejas Horacio-Hamlet, Orange-Egmont, etc. Esta contradicción es de las que refuerzan la concreta singularidad de la obra, la específica unidad tensional entre su contenido y su forma.

En razón de todo ello la particularidad se manifiesta como la

determinación específica de la tipicidad conformada en las obras de arte. También en la vida es frecuente que la generalización del conocimiento del hombre se detenga ante una particularidad adecuada al fin concreto; pero, por una parte, eso no es en modo alguno necesario, pues también es posible un rebasamiento —acertado o errado— de esa detención: y, por otra parte, dicha detención ante la particularidad es meramente un comportamiento ad hoc, nacido del grado de dominabilidad de la situación, de la actitud de la personalidad que juzga, etc., o sea, es de carácter empírico y a menudo provisional. En cambio, la obra de arte toma de aquella detención la atmósfera de la particularidad específica en la cual pueden tener validez concreta la sistemática y la jerarquía de los tipos: toma el fundamento de su existencia estética. (Recordemos brevemente el medio homogéneo, varias veces estudiado, cuya íntima relación con el problema que aquí tratamos no necesita mayor explicación.) Pero con eso se presenta el problema de la particularidad del «mundo» entero conformado en la obra; y la naturaleza de los tipos, su sistema y su jerarquía se convierten en un momento de decisiva importancia, sin duda —de la particular totalidad concreta así nacida de la individualidad de la obra. Las cuestiones categoriales dimanantes se estudiarán algo más tarde. Ahora indicaremos sólo que el «mundo» en el cual se expresan evocadoramente los tipos y las conexiones típicas estéticos no produce todo eso por vía de necesidad causal, como hace la realidad objetiva, en la cual las tendencias análogas, aunque tengan mucho peso, no pueden ser sino tendencias singulares, que se cruzan con otras y se inhiben recíprocamente, porque a menudo son de naturalezas muy diversas. El entero «mundo» conformado está predispuesto más bien desde el primer momento a la imposición de la validez o vigencia evocadora de la dialéctica de ese complejo típico precisamente. Como ya hemos dicho, ese complejo tiene que corresponder a la realidad objetiva, pero concentra uno de sus aspectos particulares, una verdad particular acerca de ella, en el determinado «mundo» que conforma, y de tal modo que las fuerzas refiguradas de la realidad aparecen en su referencia a ese particular conjunto, lo promueven o lo inhiben, haciendo que la particular dialéctica de sus determinaciones principales aparezca con la mayor plasticidad posible. Pese a toda la verdad de la generalización, tanto en el todo cuanto en los detalles, la infinitud intensiva y la totalidad intensiva de cada obra de arte se fijan al

nivel de una tal particularidad concreta específica. Esta naturaleza de lo típico que siempre aparece en el arte no puede, pues, dominar todo el modo de posición sino porque el «mundo» en el cual figura muestra también en su totalidad todos los rasgos esenciales de la particularidad.

Así pues, cuando en la obra de arte se constituye de ese modo un «mundo» bajo el signo de la particularidad, ello significa la necesidad de que la generalidad y la singularidad se superen en él, la necesidad de que, aun quedando ambas presentes en un grado determinado por el género artístico y sin perder toda eficacia —pues de no ser así, dada la elementalidad de esas categorías, sería imposible un reflejo que reprodujera correctamente la realidad—, sin embargo, su presencia sea sólo un momento de la particularidad dominante; ambas ceden su función categorial inmediata, su función de principios formadores inmediatos de la objetividad, a la particularidad, y de tal modo que la inserción de la objetividad en la particularidad determina su naturaleza según peculiares formas, y pone más acusadamente de manifiesto la particularidad que contenía. Hemos tratado ya la disolución de la generalidad en la particularidad, al estudiar las relaciones entre el sistema de señalización 1' y el lenguaje poético. Se trataba, sin duda, de una cuestión particular, pero las experiencias reunidas entonces permiten una ulterior generalización de esa relación. Se la podría expresar así: lo general aparece en la esfera estética como una fuerza importante de la vida, decisiva a menudo. Esta concepción de la generalidad no es nada ajena a su esencia interna. El que esta categoría desempeñe un papel tan decisivo en el reflejo desantropomorfizador de la realidad se debe sin duda a que su estudio o búsqueda obedece al siguiente factor: los hombres se ven obligados a generalizar y a ascender constantemente en la escala de la generalización, ante todo porque serían impotentes ante su mundo circundante si no fueran capaces de captar los principios generales presentes en las singularidades de dicho mundo y de ponerlos a su servicio en la medida en que son objetiva y subjetivamente dominables. Cuanto más íntegra —con todas las mediaciones necesarias— es la generalidad, y cuanto más alta, tanto más seguro es, por regla general, dicho dominio. Ahora bien: el arte relaciona directamente con el hombre, con el destino de la humanidad, las fuerzas que subyacen objetivamente a un tal conocimiento y aquellas que nacen en la cabeza del hombre —con

consciencia verdadera o falsa— a consecuencia de dicha comprensión. Al colocarse en el centro esa relación o referencia al hombre, al obrar la fuerza fáctica o intelectual de la generalidad como elemento, fuerza motora, etc., de concretos destinos humanos —y no, desde luego, de destinos humanos en general, sino como poder de la generalidad en el destino concreto de hombres concretos, de relaciones concretas, etc.—, se consuma esa superación de la generalidad en la particularidad. Y no se trata sólo —como ocurre en tantas operaciones intelectuales científicas— de que lo general se aproxime a lo particular, y hasta mute en ello, por obra de determinaciones más estrechas. Sino que lo general conserva en este reflejo estético su esencia como generalidad, y su acción como fuerza de la vida se basa precisamente en esa generalidad suya; pero su aparición, su peso concreto en la composición de que se trate, depende de la fuerza con la cual pueda intervenir en las conexiones que constituyen el contenido de la obra de arte, determinando su concreto modo de composición. Dicho brevemente y apelando a problemas categoriales aludidos ya antes con frecuencia: lo general y lo particular se encuentran aquí en la relación de inherencia, constituyendo, naturalmente, la particularidad en este caso el fundamento de la sustancialidad a la que es inherente la generalidad.

Estas consideraciones se refieren ante todo, como es claro, a la literatura. Pues no es casual que la conciencia humana no haya desarrollado más que un solo órgano realmente adecuado para el reflejo de la generalidad: el lenguaje. (Como los signos matemáticos no desempeñan ningún papel en el reflejo estético, podemos aquí pasarlos por alto.) La específica tendencia estilizadora de toda obra poética tienden por ello precisamente a liberar al lenguaje de esa generalidad abstractiva y a convertirlo en un medio del reflejo evocador. Lo que solemos llamar lenguaje poético no es, por su esencia categorial, sino una tal superación de la generalidad en la particularidad, aunque realizada sin duda en el medio específico del lenguaje, que de modo inmediato tiende a lo general; pero de tal modo que la capacidad expresiva del lenguaje se flexione y hasta vuelva a cristalizar de una forma que desarrolle la trasposición a lo particular partiendo de y por la fuerza misma de sus puras posibilidades internas. La cuestión, antes rozada, de cómo el pensamiento por analogía se trasforma en una expresión poético-metafórica puede empezar a ilustrar esa situación. El he-

cho de que categorías estéticas abstractas, como el ritmo, desempeñen en ello una función importante no altera en nada el hecho básico, porque, como mostramos a su tiempo, el ritmo asume en el lenguaje poético cualidades muy específicas que nacen de la esencia del reflejo lingüísticamente expresado. Pero esa trasposición no puede llegar más que hasta lo particular. Los peculiares problemas de la expresión o la mudez de la singularidad en el lenguaje se rozaron ya en otros contextos, y en seguida volveremos a hablar de ellos a propósito de la superación de la singularidad en la particularidad. Aquí hay que repetir otra vez, desde el punto de vista de las formas categoriales, que el lenguaje posee una tendencia inextirpable a la generalización. El lenguaje poético no puede proponerse la liquidación de esa tendencia sin destruir al mismo tiempo su más profunda peculiaridad como lenguaje. Precisamente esa dialéctica, el reconocimiento de la objetividad de lo general, su preservación necesaria en el lenguaje, su superación no menos necesaria en la particularidad, es objeto de la plástica descripción de Goethe en una conversación con Eckermann: «Sé muy bien —dice Goethe—, que es difícil; pero la concepción y la exposición de lo particular es también la vida propia del arte. Y además: mientras uno se mantiene en lo general, todo el mundo puede imitarle; pero no hay quien nos copie lo particular. ¿Por qué? Por que ninguna otra persona lo ha vivido. Tampoco hay que temer que lo particular carezca de resonancia en los demás. Cada carácter, por peculiar que sea, y todo objeto que se quiera representar, desde la roca hasta el hombre, tiene generalidad; pues todo se repite, y no hay en el mundo cosa alguna que sea absolutamente única».[1] La particularidad tiene pues en el lenguaje, en el medio homogéneo de la poesía, la tarea de superar en lo particular tanto la generalidad cuanto la singularidad.

Por lo que hace ahora a la superación estética de la singularidad en la particularidad, hay que aludir ante todo al rasgo común presente en todas las formas de reflejo. Ese rasgo común se debe a que, si bien la singularidad contiene, en sus modos espontáneos y originarios de manifestación, todas las determinaciones de su existencia y de su ser-así mero, y también tiene presentes en sí

1. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe* [Conversaciones con Goethe], 29 de octubre de 1823. Goethe toma enérgicamente posición (en la carta a Zelter del 30-10-1808) contra la excesiva aproximación a lo meramente singular e individual que se manifiesta en los poetas románticos de su época.

todas sus relaciones y conexiones con otras singularidades, sin embargo —a consecuencia de la necesaria inmediatez de su modo específico de darse— lo contiene todo de un modo sin desplegar, cerrado en sí mismo, de lo que se sigue necesariamente su ya descrita mudez. La superación de esas limitaciones es la tarea común del reflejo científico y el artístico, y ni siquiera el reflejo propio de la vida cotidiana podría satisfacer sus funciones en la vida práctica sin un esfuerzo análogo. Pero, como hemos visto, el reflejo científico trabaja de tal modo que desprende esas determinaciones, relaciones, etc., de su aislamiento inmediato, las articula en las conexiones particulares y generales que son objetivamente verdaderas y busca de nuevo, una vez consumado ese proceso de generalización, el camino de regreso hacia una conceptuación correcta de la singularidad; hemos visto que las finalidades, las posibilidades, etc., de la aproximación pueden ser sumamente diversas según los diversos objetivos del conocimiento y los distintos campos del saber. También el reflejo estético busca un tal despliegue de las determinaciones y relaciones encerradas en la singularidad inmediata. Pero lo hace de un modo que sólo supera los principios que en la inmediatez de la singularidad inhiben aquel despliegue, intentando al mismo tiempo insertar esa singularidad en la nueva inmediatez estética —una inmediatez puesta— del medio homogéneo, de manera que el En-sí humanamente relevante de lo singular se haga en esas nuevas conexiones producidas más visible, más vivenciable y más inteligible que en su forma originaria. La superación estética de la singularidad subraya pues el momento de la preservación con una fuerza y una intensidad cualitativamente diversas de las propias de la ciencia y del pensamiento cotidiano. Engels ha formulado claramente esa naturaleza esencial de la positividad estética en una carta a Minna Kautsky; «cada cual es un tipo, pero, al mismo tiempo, un hombre individual, un "Este", como dice el viejo Hegel; y así tiene que ser».[1] Esta especificidad de la relación artísticamente conformadora con lo singular se revela aún más claramente en el célebre chiste de Max Libermann hablando con su modelo: «La he pintado a usted más parecida de lo que es». En este punto es acaso aún más claro que a propósito de la generalidad el hecho de que la singularidad es inhe-

1. ENGELS, Carta a Minna Kautsky, citada según *Marx und Engels über Kunst und Literatur*, edición N. LIFSCHITZ, *cit.*, pág. 102.

rente a su propia particularidad, y también aquí de tal modo que la particularidad estética de cada caso da de sí la sustancia básica a la que pertenecen las singularidades como inherencias.

Frecuentemente se nos presenta aquí el caso, de antiguo conocido, de que la consciencia de la esencia de lo estético queda muy por detrás de la práctica realmente consumada en el ejercicio del arte. El modo que hemos descrito de superar artísticamente la singularidad en la particularidad, aunque se haya puesto a prueba y confirmado en un ejercicio milenario, suele reflejarse en la consciencia como una lucha por fijar la singularidad única de lo individual; y este justificado momento de la actividad intelectual se aísla hasta dar de sí finalidades artísticas erradas, aunque, por suerte, sólo en la forma de la reflexión teorética en la mayoría de los casos. Guy de Maupassant nos da la interesante narración de cómo Flaubert le ha educado hasta hacer de él un escritor. El maestro le decía entre otras cosas: «Lo que importa es contemplar lo que quiere expresarse durante el tiempo necesario y con la suficiente atención para descubrir un aspecto que no haya visto ni expresado nadie... Para escribir una llama, un árbol en la llanura, tenemos que observar esa llama, ese árbol, hasta que no se parezcan para nosotros a ninguna otra llama, a ningún otro árbol... Dicho brevemente, hay que mostrar en qué se diferencia un caballo de simón de los cincuenta que le preceden o le siguen».[1] Es obvio que ni Flaubert ni Maupassant han trabajado según esa receta; si lo hubieran hecho —y aunque hubieran errado esa finalidad irrealizable: ya por el mero esfuerzo práctico—, habrían sido naturalistas de tercera fila y estarían hoy completamente olvidados. Pero la tendencia así expresa es adecuada para iluminar la verdadera naturaleza de la superación estética de la singularidad por su lado negativo; pues la posición teorética de Flaubert contiene una fijación de la inmediatez aislada de cada singularidad y la exigencia de un proceso infinito de aproximación —sin esperanza alguna desde el primer momento—, puesto que se dirige sólo a las peculiaridades singulares únicas y descuida por ello precisamente las relaciones, etc., que llevan esas propiedades a un despliegue propio. Piénsese, como contraste con el teorético caballo de tiro de Flaubert, en aquella nudosa encina que Andrei Bol-

1. Guy de Maupassant, *Études sur le roman, Oeuvres Complétes*, Paris 1935, X, págs. 281 s.

konski (en *La guerra y la paz*) ve en distintas estaciones y en diversos estadios de la propia vida. Tolstoi no intenta siquiera explicitar la singularidad como tal en el sentido de la teoría de Flaubert, sino precisamente en su relación con los destinos humanos, en los que recibe forma como indiferente órgano captador y punto neutro de centralización de los cambios tonales; partiendo de estas interacciones con las propias trasformaciones, aquella relación con los destinos humanos crece hasta convertirse en una fisonomía artísticamente clara del objeto mismo.

Esos ejemplos están tomados de la literatura, y es claro que en las artes figurativas el desarrollo de los elementos internos de la objetividad singular tiene mayor peso que en la poesía, aunque tampoco en ellas puede despreciarse la importancia de la interacción entre los objetos. Pero este proceso no tiene el carácter que le prescribe la teoría de Flaubert. Cézanne, por ejemplo, ve en su práctica la inconsistencia, la impermanencia de las singularidades tomadas por sí mismas, del hic et nunc meramente inmediato, y con tanta claridad como pueda haberlo visto Hegel en la *Fenomenología*. Escribe Cézanne: «Todo lo que vemos es no-verdadero, se dispersa, desaparece. La naturaleza es siempre la misma, pero nada permanece de su apariencia visible. Nuestro arte tiene que dar a esa apariencia la sublimidad de la persistencia, con los elementos y la apariencia de todas sus transformaciones. El arte tiene que darle eternidad en nuestra representación».[1] Hay que subrayar la claridad acerca del doble movimiento que se realiza constante y simultáneamente en la práctica artística. Cézanne quiere dar «persistencia» a los fenómenos, esto es, fijar en ellos y con ellos las determinaciones que rebasan las singularidades meras e inmediatas; pero eso se realiza «con los elementos y la apariencia de todas sus trasformaciones», o sea, sin que la singularidad desaparezca en lo permanente, sino permaneciendo, superada y preservada, en su singularidad; la singularidad se supera en la particularidad al modo estético-normativo.

Pero sería una abstracción esquematizadora el aplicar mecánica e igualitariamente a todas las partes esa verdad general de la trasformación de las categorías por el reflejo estético. Sin duda nuestras consideraciones se ocupan en principio sólo de los pro-

1. CÉZANNE, *Über die Kunst* [Sobre el arte], edición alemana de Hamburgo 1957, pág. 9.

blemas más generales del reflejo estético y remiten las cuestiones específicas de las diversas artes a posteriores investigaciones especiales. Pero deformaríamos la imagen general de lo estético que buscamos si no indicáramos por lo menos brevemente las divergencias que se producen en casos decisivos que modifican la esencia del reflejo estético. Su tratamiento detallado tiene en cambio que dejarse sin duda a la teoría de los géneros; ya lo hemos hecho así en algunos casos y lo haremos también aquí. El punto de partida de la diferenciación que ahora hay que tratar es la ulterior determinación de esas categorías. Ya hemos subrayado su carácter elemental y general en la formación de toda objetividad concreta y de su refiguración en la consciencia. Ahora hay que contemplar más de cerca la concreción del objeto reflejado en cada caso en el ámbito de lo estético. De ello resulta un punto de partida de la diferenciación en lo que a su tiempo llamamos la objetividad indeterminada, en el sentido de que en las diversas artes —según la naturaleza de su medio homogéneo— grupos objetivos diversos o aspectos diversos de la realidad aparecen con necesidad estética en una forma determinada o indeterminada. Esta discrepancia entre las diversas artes según el modo como tratan los diversos complejos objetivos —como determinados o indeterminados objetivamente, pero siempre según leyes objetivas, y no por obra de una arbitrariedad subjetiva del artista—, indicará sólo los caminos separados que emprenden las diversas artes desde el punto de vista de nuestro problema. Pues la necesidad de la delimitación dialéctica y la mutación recíproca entre la singularidad, la particularidad y la generalidad vale y se impone sin duda de un modo elemental en cada objetividad determinada. En cambio, la objetividad indeterminada del arte es, como hemos visto, cualitativamente diversa de cualquier otra que pueda calificarse de modo análogo en la vida o en el pensamiento. Esta sólo es indeterminada en el sentido del no-ser-aún-determinada, o, a lo sumo, del no-ser-aún-determinable, o sea, de modo sólo provisional; mientras que la indeterminación de las diversas artes es una propiedad definitiva, el fundamento de su relevancia estética. Por eso no está necesariamente formada por todas las categorías elementales necesarias para la objetividad determinada, sino que depende de su relación con el medio homogéneo del arte que la produce el que esas categorías en general manifiesten su vigencia, y, si lo hacen, cuáles de ellas. Pues estas últimas no son ya reproducciones directas y con-

cretas de la realidad objetiva, sino sus complementos y redondeos estéticamente necesarios, indirectamente mediados por el medio homogéneo en su efecto sobre el receptor, para consumar la objetividad determinada conformada en cada caso. No por eso se convierte ésta, como mostramos a su tiempo, en un aspecto meramente subjetivo, sino que constituye más bien un elemento imprescindible de aquel «mundo» en cuya conformación y consumación la obra de arte llega a ser tal. A través de este papel la objetividad indeterminada de un género artístico influye a su vez retroactivamente en la estructura categorial de la objetividad determinada: puesto que sólo las dos juntas son capaces de construir el «mundo» de la individualidad de la obra, esa estructura tiene que depender de sus interacciones concretas según el arte de que se trate.

Esta cuestión tiene, pues, que estudiarse por separado en cada arte. Empecemos por las artes figurativas. Como se recordará, hemos mostrado que la unidad de lo interno y lo externo, necesaria para todo arte, cobra aquí la peculiar forma apariencial de que sólo lo externo, lo que se sume directamente en el medio homogéneo visual, puede cobrar una objetividad determinada y tiene que cobrarla, mientras que todo lo interno queda sumido en la indeterminación. (También hemos indicado que la toma de posición inmediata que consiste en negar la conformabilidad visual de lo interno tiene que llevar, se quiera o no, a la negación de la mundalidad de las artes figurativas.) De ello se sigue que la conformación de lo externo sólo puede producir una superación de la singularidad en la particularidad; es imposible practicar con objetos que aparecen en pura visualidad una generalización hasta lo propiamente general y, con ella, una superación concreta de la generalidad en la particularidad. Cierto que en nuestros días —ante todo desde el cubismo— se habla mucho de una generalidad abstracta de la pintura, por ejemplo. Hay una cita de Cézanne sobre cubos, cilíndricos, etc., como protoformas propias de los objetos pictóricos que ha conseguido una vigencia casi «clásica» en esas teorías. Pero es instructivo ver lo que Cézanne mismo pensaba acerca de la significación estética de esa «teoría» suya. En una conversación con Gasquet, el primero al que la expuso, dice: «Todo lo que le he contado acerca de los conos, los cilindros, las sombras cóncavas, son mis manías particulares; me ponen en movimiento cuando estoy cansado por la mañana, me excitan. Pero lo olvido en cuanto

que soy ya capaz de ver. Y no deben caer en manos de diletantes».[1] Como es natural, la generalidad no desaparece por ello totalmente del mundo visible; la objetividad indeterminada de las artes figurativas tiene precisamente la función estética de realizar esa consumación categorial por medio de ese poner la generalidad como fuerza de la existencia humana y de ese simultáneo superarla en la particularidad, ayudando así a la verdad de la vida, según la cual lo interno y lo externo constituyen una inseparable unidad dialéctica, a irrumpir en ese reflejo estético. No nos parece necesario repetir la descripción ya dada del fenómeno; basta con recordar que en la objetividad indeterminada así producida hay que unificar precisamente la posición y la superación de la generalidad, con objeto de prestar al conjunto visiblemente conformado de objetos el carácter de un «mundo». La unidad del acto en el poner y el superar la generalidad tiene que acentuarse aquí ya por el hecho de que la conexión de la objetividad indeterminada y la generalidad en las artes figurativas hace de ellas el terreno más adecuado para la alegoría, es decir, para la mera generalidad externamente pegada a la obra de arte. Goethe, cuya correcta descripción del correcto poner estético (en su terminología: el símbolo) hemos aducido ya a propósito de lo indecible de la obra de arte, añade sobre la alegoría: «La alegoría trasforma la apariencia en concepto, y el concepto en imagen...»[2] Con eso se arrebata a la objetividad indeterminada y a la totalidad intensiva precisamente su totalidad, y sólo en los pocos casos en los cuales el decurso del tiempo disuelve completamente la conceptualidad de las alegorías pueden ambas recobrar, en condiciones que sean especialmente favorables, su propia naturaleza estética.

La situación categorial es completamente diversa en la arquitectura. Hasta un capítulo posterior no podremos hablar de su propio carácter de reflejo. Pero incluso sin tratar detenidamente este problema, es fácil ver que en el «mundo» de la arquitectura no puede darse ninguna singularidad en sentido estricto, que la arquitectura y su mundo están dominados por la generalidad, porque su estructura está determinada por la pugna entre fuerzas generales de la naturaleza (gravedad, resistencia de los diversos materiales, etc.); la genuina acción estética de la arquitectura nace

1. *Ibid.*, pág. 22.
2. GOETHE, *Maximen und Reflexionen, loc. cit.*, XXXV, págs. 325 s.

precisamente de las contradicciones y las contraposiciones concretas de esas fuerzas generales y de su superación sensible y significativa en la unidad. El papel estético de la generalidad como fuerza de la vida es aquí algo dado con la mayor inmediatez, porque la arquitectura no «imita» la concreta contradictoriedad de esas fuerzas, sino que funda creadoramente entre ellas conexiones que no se presentan en la naturaleza según esos modos de manifestación; así hace la arquitectura que su pugna concretamente puesta las permita aparecer como fuerzas de la vida humana, y las trasponga de su En-sí, ajeno al hombre en una existencia para los hombres, para la sociedad. No podemos entrar aquí en un análisis detallado de ese modo de darse. Pero no es difícil ver que en ese juego de fuerzas que constituye la esencia de la composición arquitectónica no puede darse ámbito alguno de juego para la singularidad. No debe confundirse a este respecto el detalle (en sentido artístico) —que, como es natural, puede existir aquí como en todo ámbito de lo estético— con la singularidad (en sentido categorial); ésta presupone una determinada independencia relativa de su existencia y de su ser-así, que tiene que preservarse también en la conformación estética; pero arquitectónicamente no puede darse ningún momento parcial de esa naturaleza, porque su existencia estética depende en este caso exclusivamente de su función cumplida en la totalidad.

La peculiaridad de la arquitectura consiste empero también en que las conexiones que acabamos de describir han de tener un carácter a la vez cognoscitivo y estético. Su conocimiento, basado en el reflejo desantropomorfizador, determina las proporciones objetividad posibles y necesarias, etc., del equilibrio buscado de las pugnaces fuerzas naturales en su subordinación a finalidades humanas. La generalidad de un tal modo de captación rebasa inevitablemente la generalización por el lenguaje, y exige la expresión abstracta de la geometría y la matemática, etc. Por eso en este contexto el problema de la singularidad se presenta categorialmente igual que en cualquier otro conocimiento científico. Esta elaboración es imprescindible para toda creación arquitectónica; con su consumación se queda uno, empero, en el umbral de lo estético. Estéticamente la arquitectura se produce sólo cuando las conexiones así captadas y traspuestas a la práctica se revelan de un modo visualmente evocador, cuando la construcción de sólida fundamentación cognoscitiva muta en la conformación de un espacio con-

creto, particular, visualmente evocador, como momento constructivo determinado de éste; cuando las fuerzas naturales generales hechas inmediatamente visibles figuran como fuerzas generales de la vida humana. Es claro que esa trasposición de la generalidad reconocida en visualidad concreta, en eficacia inmediata evocadora-visual, significa al mismo tiempo la mutación de la generalidad en particularidad. En este punto la relación inherente de la generalidad a la particularidad es aún más llamativa, si ello es posible, que en las demás artes.

La situación de la música tiene que tratarse también por sí misma, sin inferencias analógicas. La aparente lejanía respecto de una mímesis de la realidad es aquí aún más llamativa que en la arquitectura. El sistema sonoro auditivo-evocador de la música no está presente en la naturaleza ni siquiera en su En-sí abstracto. Desde luego que ese mundo sonoro puede expresarse cognoscitivamente, incluso matemático-físicamente; pero la significación del conocimiento así logrado está enlazada con la conformación musical en sentido estético de un modo mucho más laxo que la necesaria vinculación recién indicada para la arquitectura. Pues mientras que ese conocimiento constituye el presupuesto objetivo imprescindible de toda construcción estético-arquitectónica, por lo que hace a la música, y aunque sin duda la esencia auditiva pueda expresarse también en la estructura de un tal conocimiento, y aunque puedan presentarse en el curso de la historia casos en los cuales dicho conocimiento se relacione íntimamente con trasformaciones de los principios estético-musicales, sin embargo, todo eso es una mera posibilidad, no una necesidad estética objetiva como en la arquitectura. Esta diferencia se expresa también en el hecho de que las necesidades sociales que satisface la arquittctura son necesidades vitales elementales —una casa es una casa con valor útil social incluso cuando la intención que la produce no tiene nada que ver con el arte—, mientras que la existencia de la música se sostiene exclusivamente en su naturaleza estética. Sería confusionario apelar aquí, para buscar una excepción, a la vulgaridad musical, la pseudomúsica. El pseudoarte es una categoría estética negativa; las casas de alquiler de la antigua Roma, por ejemplo, no eran pseudoarte, sino simples objetos de uso que no tenían absolutamente nada que ver con la arquitectura como arte.

El problema categorial es empero en la música, como en las artes figurativas, de un modo inverso, consecuencia de la refleja-

bilidad de la dialéctica de lo interno y lo externo en el medio homogéneo específico de la música y de la relación, nacida en ese suelo, entre la objetividad determinada y la indeterminada. La citada inversión nace de que en la música sólo la interioridad más pura recibe una forma precisamente determinada, mientras que sus contenidos concretos determinantes procedentes del mundo interno y del externo —por no hablar ya de la estructura de estos últimos— no pueden aparecer más que como objetividad indeterminada. Las categorías aquí tratadas no son apenas aplicables directamente a esa objetividad indeterminada; dicha objetividad misma puede muchas veces oscilar entre la generalidad más abstracta y la singularidad más particular; pero en la medida en la cual se adhiere en la auténtica receptividad estética a la objetividad determinada de la composición musical misma, aleja cada vez más intensamente de sí esos extremos. La naturaleza de la objetividad determinada de la música consiste precisamente en la superación inicial de lo meramente singular y de la generalidad nuda; es un auténtico centro de la interioridad humana verdadera, que abarca al mundo, lo refleja adecuadamente y reacciona a él de modo ejemplar. La objetividad indeterminada auténtica y realmente adecuada a ella tiende por eso también a dicho centro: precisamente porque la música pone en movimiento la más profunda interioridad humana y la ordena en armonía consigo misma, la interioridad despertada por el medio homogéneo ha de tender a una unificación con la objetividad externa indeterminada que la complementa, en el sentido de aquel mismo centro. Al intentar describir categorialmente ese centro tropezamos de nuevo con la particularidad ya por la superación de la singularidad y la generalidad extremas; es claro que la particularidad aparece aquí en una forma más pura y, por tanto, más impropia que en todas las demás artes; su dominio es indiscutible, pero, precisamente por eso, menos cargado de tensiones que en dichas otras artes. Las contradicciones, contraposiciones, tensiones, etc., no están determinadas, tampoco en las otras artes, sólo desde ese punto de vista; pero la falta de tales tensiones da a la música una atmósfera sui generis y hace que sus cualidades innatas genuinas se manifiesten aún más intensamente.

Con eso tenemos ante nosotros la silueta de la estructura categorial básica de la esfera estética: no sólo sabemos que la generalidad y la singularidad se superan en la particularidad, sino, además,

cómo tiene lugar esa superación. Recordaremos que en el reflejo desantropomorfizador los dos extremos, la generalidad y la singularidad, son puntos siempre diferibles, pero, de todos modos, puntos en algún instante determinado, mientras que lo particular, como fuerza mediadora, es más un lugar intermedio, un ámbito de juego, un campo. Esto tiene que cambiar radicalmente en el reflejo estético, en el que la particularidad no es sólo una mediación entre los extremos, sino un centro en el sentido valorativamente cargado que hemos expuesto antes, un centro de movimientos ya centrípetos, ya centrífugos. El movimiento no va ya de la generalidad a la singularidad o viceversa, con la particularidad constituida entonces en centro sólo en cuanto mediación. El movimiento tiene ahora su punto de llegada y su punto de partida en la particularidad, y procede así de la particularidad a la generalidad y vuelta, así como de la particularidad a la singularidad y de nuevo de vuelta al centro. Pero con esto parece presentarse una dificultad insuperable para la teoría del reflejo estético: determinar con precisión el lugar de ese punto central. Si pensamos en la estructura del reflejo teorético, ésa parece desde el primer momento una tarea irresoluble, pues —considerada desde el punto de vista del reflejo científico en general— toda elección tiene que parecer arbitraria; no puede imaginarse ningún criterio universalmente válido que permita una decisión al respecto. (Recordemos brevemente las dificultades con que se encuentra Aristóteles a la hora de determinar el centro en la ética.)

Hay que acentuar enérgicamente esa dificultad para que se ilumine más claramente la separación entre reflejo teorético y reflejo estético. De hecho no puede haber un criterio teorético como el discutido, por lo cual, visto abstractamente, lo artístico abarca todo el ámbito de juego de lo particular; dicho de un modo general, la fijación del punto central en ese ámbito de juego puede hacerse en cualquier lugar. Pero tal vez parezca que con eso sólo se haya dado un rodeo a la dificultad, acaso desplazándola a lo irracional y arbitrario, sin resolverla de un modo satisfactorio. Y efectivamente: en el marco de nuestras presentes consideraciones no puede hallarse ningún criterio concreto. Pero eso no es promover ninguna irracionalidad ni arbitrariedad, y la necesidad de esas determinaciones puramente abstractas, junto con una provisional abstención del juicio en lo concreto, tiene aún que acreditar su derecho y su fecundidad para la estética. La aparente difi-

cultad, recién aparecida, de tener que admitir un punto central organizador, en el marco de lo particular, para el movimiento del reflejo de la realidad, sin poder al mismo tiempo determinarlo, es una especie de fundamentación epistemológica de la multiplicidad de los «mundos» estéticamente conformables, de la pluralidad principal de las artes, los géneros, los estilos, las individualidades de las obras. Una consideración general de la estética tiene empero que contentarse con negar su propia competencia para descubrir aquí un concreto criterio en cada caso. Tiene que contentarse con la anterior afirmación de que partiendo de ese centro variablemente elegido puede practicarse sin contradicciones —o, por mejor decir, con una posición y una resolución de las contradicciones fecundas para la esfera estética— el movimiento de posición estética de la superacción de la generalidad y la singularidad en lo particular.

Sería peor que superficial ver en esto meramente posiciones formales de combinación. Aunque por el momento tratamos aún inevitablemente la cuestión de un modo abstracto, tiene que estar claro que su contenido real esta determinado por la posición de la obra de arte respecto de la realidad, por el modo, la anchura, la profundidad, etc., con las cuales una obra de arte lleva a intuición una realidad sui generis. Precisamente quienes contemplan las obras de arte no formalísticamente, sino desde el punto de vista de la vida, tienen que comprenderlo: aquí, en la elección del centro en el campo de la particularidad, se deciden las principales cuestiones del contenido ideal y de la conformación efectiva. Por tanto, el hecho de que no puedan deducirse de los principios más generales y abstractos del reflejo criterios y principios estéticos, no es un inconveniente más que desde el punto de vista de un formalismo que pretenda prescribir reglas estrictas y formalmente deducibles. El hecho histórica y teoréticamente fundado de la pluralidad de las artes, o de los estilos y obras dentro de un arte, tiene precisamente así una fundamentación estético-filosófica.

Queda obviamente fuera del marco de estas consideraciones el intento de sistematizar la pluralidad indicada; en otros contextos hemos hablado detalladamente de esta cuestión. La realización concreta efectiva es tarea de las partes más concretas de la estética, del sistema de las artes, del análisis estético de los estilos, etc. Aquí no son posibles más que algunas indicaciones —ilustración ejemplificadora de nuestro presente problema— que iluminen la

conexión en sus meros principios. Piénsese en la diferencia entre el drama y la épica (particularmente en las formas novelescas modernas de ésta). Es evidente sin más que el drama concibe sus figuras y sus situaciones de un modo mucho más general que la épica; en el drama los rasgos de la singularidad son mucho más escasos y mucho menos detallados. Todo detalle individual tiene en el drama un acento simbólico-sintomático que en la épica no puede ni debe poseer sino en medida mucho menor. Y también es evidente que no se trata de ninguna «deficiencia» de ninguno de esos dos géneros. Siempre hubo, naturalmente, dogmáticos que lo pensaron así. Pero un examen más atento muestra que en esos casos dogmáticos se presentaban exigencias naturalistas al drama o formalistas al arte de la narración; con ello no se realizaba una investigación estética ni una profundización de la naturaleza del drama o de la épica, sino que se imponían tendencias al enrigidecimiento o a la disolución de sus formas específicas. Esto significa, dicho brevemente, que el drama tiene en general la tendencia a determinar aquel centro de cristalización en lo particular más cerca de la generalidad, mientras que el centro en cuestión aparece en la épica más desplazado hacia la singularidad. Análoga diferencia puede observarse entre la novela corta clásica y la novela moderna, pues aquélla suele concentrar su imagen de la realidad, con cierto parecido con el drama, en el sentido de la mayor generalización.

Es seguro que la diferenciación aquí indicada sigue siendo extraordinariamente abstracta. Lo más que muestra es una dirección tendencial del movimiento dentro del ámbito de juego de la particularidad, pero sin poder dar ya un criterio del lugar del centro. Y, efectivamente, si comparamos el drama de Shakespeare con el de Racine, la tragedia griega con el moderno drama burgués, hallamos también —dentro de la diferenciación general de las direcciones del movimiento establecidas por la teoría de los géneros— tendencias divergentes: Racine desplaza su punto de centralización mucho más hacia lo general que Shakespeare, mientras que el drama burgués moderno lo lleva enérgicamente hacia la singularidad. Pero incluso con esas afirmaciones nos encontramos aún a una gran lejanía generalizadora de la real concreción de las obras de arte. Pues esas observaciones no son más que tendencias condicionadas histórico-socialmente; un mismo escritor y en un mismo género puede determinar de modos diversos en sus obras

ese punto central, esta vez, pues, no sólo en el marco del ámbito de juego general, sino, además, dentro de las tendencias históricas generales y de su peculiaridad individual en el manejo de un género; baste con comparar, por ejemplo, la *Ifigenia* de Goethe con su *Hija natural,* por no recurrir a contrastes tan violentos como el *Götz von Berlinchingen.*

Tenemos, pues, ante nosotros, una serie: legalidad general de la estética como tal, leyes particulares concretas del género, diferenciación histórica en la evolución de cada género; conformación individual de la obra; y sólo en este nivel más bajo puede tener lugar la determinación concreta del punto central. Pero esto no es una proclama de relativismo individualista. Pues esa serie, que no es nada completa, sino que se limita a mostrar las etapas de principio, es realmente una serie; al mostrar las determinaciones cada vez más activas y concretamente eficaces que no concluyen realmente sino en la obra de arte individual, la estética no debe degenerar en un pseudosistema de preceptos abstractos y reglas mecánicas. Pero es una verdadera serie también desde el punto de vista según el cual se aprecia que esas mismas dominantes actúan en ella no para separarse, en contraposición, de las anteriores y más abstractas, sino para cumplirse realmente en su concreción en la obra de arte individual.

Esto plantea una vieja y enconada cuestión de la estética: la —aparente— irreconciliabilidad del hecho de que, por una parte, toda obra de arte es algo único, incomparable, individual, una individualidad de la obra, pero al mismo tiempo, y por otra parte, sólo puede llegar a ser una auténtica obra de arte por el cumplimiento de su legalidad interna que es un momento de la legalidad estética general. Aunque el problema es muy viejo, no ha cobrado hasta Kant la formulación relevante para la posterior teoría burguesa del arte. Kant escribe: «Pues todo arte presupone reglas, por cuyo fundamento puede representarse como posible un producto que haya de llamarse artístico. El concepto de las bellas artes no permite, sin embargo, que el juicio acerca de la belleza de su producto se deduzca de alguna regla que tenga como fundamento de la determinación un *concepto* y que, por tanto, ponga un concepto como base, cualquiera que sea la naturaleza de éste. Por tanto, las bellas artes no pueden inventar ellas mismas las reglas según las cuales dan lugar a su producto. Pero como, a pesar de ello, un producto no puede jamás llamarse arte si no le precede una regla, la

naturaleza tiene que dar la regla al arte en el sujeto (y mediante la armonización de las capacidades de éste, lo que quiere decir que el arte sólo es posible como producto del genio».[1] Hay que distinguir en ese planteamiento de Kant entre el momento justificado y la tendencia irracionalista y subjetivista que se le produce por su vacilación entre pensamiento metafísico y pensamiento dialéctico. El elemento irracionalista está contenido en su doctrina, ya conocida, según la cual los juicios sobre la belleza caen fuera del mundo del concepto. Cuando hace que la naturaleza dé la regla al arte —lo que no es en realidad sino consecuencia de la concepción del arte como obra del genio—, da a la pregunta metafísicamente irresoluble una aparente respuesta irracional. (Ya hemos dicho que el concepto de naturaleza tiene en el pensamiento de Kant un contenido amplio influido por Rousseau, por lo que las intenciones del filósofo no apuntan a un irracionalismo.) La moderna estética burguesa no ha ido más allá de eso: piénsese en Croce o en Simmel.

Pese a todo, el planteamiento kantiano de la relación entre la legalidad estética y la obra de arte singular contiene oculto un problema real. Es claro que Kant se cierra el camino hacia una solución racional al determinar como «regla» la legalidad estética, en lo que se manifiesta su pensamiento metafísico y además, pese a toda su oposición, una cierta dependencia, en la teoría del arte, respecto de las doctrinas feudales cortesanas de los siglos XVII y XVIII. El problema del cumplimiento de las leyes estéticas por las obras de arte sigue siendo, de todos modos, una cuestión real, porque ese cumplimiento no puede conseguirse más que si la ley vuelve a nacer al cumplirse, se amplía y se concreta; una simple «aplicación» de leyes estéticas al arte tiene que destruir la naturaleza estética de las obras. También este tipo de cumplimiento de leyes en el caso singular alude a la particularidad como categoría central de lo estético. Pues siempre que una ley general se aplica a casos singulares, la cuestión tiene que plantearse forzosamente en la forma de la alternativa radical —o lo uno o lo otro— respecto de la validez de la ley; las concretas desviaciones o modificaciones accidentales tienen que reducirse a la acción de otras leyes que se crucen con la considerada, con lo que no se altera nada esencial de esa estructura básica. Si se producen desviaciones duraderas y

1. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, § 46.

esenciales, hay que rechazar la vieja ley o trasformarla considerablemente. La cuestión debe resolverse de modo muy diferente en la estética: un cumplimiento preciso es en la mayoría de los casos signo de mediocridad artística, mientras que determinadas tendencias que se oponen directamente a las reglas vigentes en un momento dado pueden producir el cumplimiento de las mismas en el específico y superior sentido, siempre que la ley se amplíe de tal modo que el nuevo cumplimiento pueda entenderse como cumplimiento suyo; éste es el punctum saltans.

Esta estructura presenta todos los rasgos de la categoría de la particularidad. Su movimiento de arriba a abajo, de la proximidad a la generalidad hacia la singularidad, tiene el carácter de una especificación de las determinaciones, mientras que, al mismo tiempo, el movimiento inverso tiene una tendencia a la generalización, pero no es un paso a la generalidad misma; pues incluso las categorías más abstractas de esta esfera siguen siendo complejos de determinaciones ricamente concretadas. La importancia de la inherencia en estética, descrita en otros contextos, limita la rigidez de todo proceso de abstracción, estatuye conexiones concretas determinadas incluso cuando, de tratarse de un reflejo desantropomorfizador, serían sumamente inestables. El hecho de que en la estética en cuanto filosofía científica, todas esas relaciones tengan que trasponerse a lo general-intelectual no suprime en absoluto esa estructura del campo de lo originariamente estético.[1] Pero incluso en la filosofía del arte sigue actuando esa protoestructura categorial, y el papel de la determinación mediante especificación tiene que ser cualitativamente mucho más importante que en otros campos. Por eso nos parece interesante aducir aquí la afirmación metodológica de Marx acerca del desarrollo desigual en el arte: «La dificultad estriba sólo en la formulación general de estas contradicciones. En cuanto que se especifican quedan aclaradas».[2]

Por complicados que puedan parecer estos problemas a primera vista, les subyace a pesar de todo una abstracción simplificadora que hay que llevar también a lo concreto si queremos entender adecuadamente la importancia de la particularidad como categoría central de la estética. Para la comprensión de la diferencia

1. Ya hemos indicado que estos últimos problemas no pueden estudiarse hasta la Parte II de esta obra.
2. MARX, *Grudrisse, loc, cit.*, pág. 30.

decisiva entre el reflejo científico y el estético era imprescindible subrayar que lo particular, lo que en el reflejo científico figura como «campo» mediador, tiene que convertirse en el reflejo estético en centro, en punto central organizador. Esta contraposición ilumina efectivamente ya en su primera formulación, rudamente abstracta, la diferencia fundamental. Pero, para la esfera estética, se trata de una abstracción provisional, que lleva a la verdadera conversión: se trata de una abstracción preparatoria para la recta comprensión de la particularidad como centro organizador. Contemplando más de cerca el problema, la particularidad no es nunca un punto en sentido estricto, sino más bien un ámbito de movimiento centrado. Esto no modifica el núcleo de nuestras anteriores afirmaciones, pues de todos modos seguimos con que el modo de conformación de una obra depende de dónde sitúa ese ámbito central respecto de la generalidad y la singularidad. La modificación concretadora que ahora se introduce consiste exclusivamente en que la elección de un tal centro —determinante de la peculiaridad artística— contiene al mismo tiempo un movimiento en torno de ese centro y dentro del ámbito de lo particular. Esa afirmación expresa un hecho estético generalmente conocido y reconocido, a saber: que el estilo, la entonación, el tono, el talante, etc., de una obra pueden ser perfectamente unitarios en sentido artístico aunque dentro de esa unidad impere un poderoso movimiento ascendente y descendente, porque determinados momentos de la obra se acercan más que otros a la generalidad, y otros momentos se acercan considerablemente a la singularidad; pero esa persistencia unitaria vale sólo con la condición de que dichos movimientos tengan lugar dentro de la misma esfera de la particularidad, que queden todos rigurosamente referidos unos a otros desde el punto de vista ideal y el formal, y que todos se desarrollen en el medio homogéneo contradictorio y unitario del género, de la obra.

Para evitar equívocos fáciles subrayaremos que con esta determinación no se pretende caracterizar completamente los sistemas de movimiento dentro de la obra de arte. Al contrario. Hablamos aquí exclusivamente de movimientos dentro de la particularidad, tanto en la dirección de la generalidad cuanto en la que lleva a la singularidad. El importantísimo movimiento de las pasiones, por ejemplo, en una obra poética, su tumultuoso movimiento ascendente y descendente, pertenece tan escasamente al ámbito de nuestras presentes consideraciones como las tensiones —íntimamente

relacionadas con ese ejemplo— de la motilidad de las obras de Miguel Ángel. Estos movimientos pueden encontrarse perfectamente a un mismo nivel de particularidad, aunque eso no es tampoco inevitable. No hace falta una búsqueda muy dilatada para hallar la confirmación de estas afirmaciones abstractas por la práctica del arte. Pero sería superficial tomar este ámbito de juego del movimiento, más o menos grande, que hemos determinado aquí en el seno de la particularidad y caracterizarlo diciendo simplemente que una mayor proximidad del centro a la generalidad tiene como consecuencia un ámbito de juego menor, y una aproximación o inclinación a la singularidad facilita un ámbito de juego mayor. Hay también casos así, naturalmente. Piénsese en la contraposición, ya citada, entre Racine y Shakespeare. Pero Dante, cuya proximidad a la generalidad no negará nadie, ha abarcado con su dación de forma, uno de los ámbitos de juego más grandes de la literatura universal, mientras que una gran parte de las novelas realistas modernas, las cuales tienden a encontrar su centro más en la dirección de la singularidad que en la de la generalidad, trabajan con un ámbito de juego relativamente mucho más pequeño. (Es claro que también aquí hay excepciones importantes, como Balzac y Dickens.) La misma estampa conseguimos si pensamos en Tiziano o Brueghel por un lado y en los impresionistas por otro. La esquematización sería aquí tan peligrosa e inadmisible como en nuestros anteriores análisis en los cuales el centro ahora concretado se concibió —con una abstracción preparatoria— como mero punto. La aproximación intelectual esencial y concretadora a la esencia del arte consiste en que la organización artística de un «mundo» se capta ahora dinámicamente como sistema de movimientos, como sistema de las tensiones y los contrastes de éstos. El modo como procede esa referencialidad recíproca de los elementos y los momentos movidos está también aquí, como es natural, determinada histórico-socialmente, por el género y por la personalidad artística. La teoría general del reflejo no puede ni debe aquí establecer —para evitar todo dogmatismo— sino la estructura más general.

A todo eso debe añadirse la observación obvia de que cada uno de dichos ámbitos de juego, cada uno de esos campos de movimiento tiene que fundarse rigurosamente en la unidad ideal artística de la obra individual de que se trate. Si se trata de una verdadera obra de arte, ni el más intenso desplazamiento hacia arriba

o hacia abajo denuncia una moribunda retórica que se refugia en generalidad ni un naufragio naturalista en lo singular. Cuando Dickens, por ejemplo, caracteriza en sus novelas los socialmente «altos» con satíricas generalizaciones, y los de «abajo» con un amoroso detalle de la vida cotidiana, o cuando en las grandes composiciones de Tiziano se encuentran detalles que —considerados aisladamente— darían efectos muy de «género», etc., se trata siempre de una intencional amplitud— fundada en la concepción del mundo— del cosmos conformado, cuyas diferencias y contraposiciones están rigurosamente interreferidas ideal y artísticamente y que se refuerzan precisamente en esos efectos de contraste, con lo que amplían el contenido de la unidad de la obra en vez de ponerla en peligro por una superación de su particularidad específica en la generalidad o la singularidad. Como hemos visto, el ámbito de juego puede ser mayor o menor. Pero incluso en las obras más rigurosamente acordadas según un tono único se encuentra una cierta tensión. Por eso dijimos que nuestra anterior descripción del centro como punto era una abstracción preparatoria, introductoria. Pues incluso en este caso las formas particulares de reflejo constituyen las generalizaciones supremas del contenido reflejado. Aun cuando la particularidad desempeña en el sistema categorial del reflejo estético un papel diferente del que tiene en el científico, preserva su carácter objetivo específico y especificador, el carácter que observamos al tratar el reflejo científico de la realidad y que consiste en ser un «campo» de mediación entre lo general y lo singular. Su importancia y su función se han alterado sin duda, de acuerdo con la peculiaridad del reflejo estético; pero mucho ha permanecido idéntico en su lugar esencial, en su estructura. En esto también se manifiesta de nuevo, y según un nuevo aspecto, el hecho básico de la doctrina del reflejo, a saber: que la reproducción científica y la reproducción estética de la realidad son reproducciones de la misma realidad objetiva, y que, por tanto, pese a todas las necesarias modificaciones, las estructuras básicas de ambas tienen que corresponderse de un modo u otro.

Dentro de este complejo problemático se tiene también la necesidad de aferrarse a dos cosas: por una parte, está el hecho de que la realidad objetiva, independiente de la conciencia, contiene objetivamente en sí las tres categoría (singularidad, particularidad, generalidad), lo que quiere decir que el hecho de que el reflejo rebase la singularidad inmediata no es ningún abandono de la objeti-

vidad, ninguna «economía del pensamiento», ninguna «producción soberana» del Yo cognoscitivo o artístico; por otra parte, el hecho de que las categorías de la generalización (también la particularidad, por tanto) no tienen una figura independiente en la realidad misma, sino que están en ella como determinaciones de necesario recurso, por lo cual su aislamiento, su hinchazón hasta hacer de ellas figuras sustantivas con una supuesta existencia autosuficiente, es una falsificación idealista de la naturaleza y de la estructura de la realidad objetiva. Esto lo ha dicho ya claramente Aristóteles en su polémica contra la doctrina platónica de las ideas.

Una vez que el materialismo dialéctico ha establecido las propiedades estructurales más generales para la teoría del reflejo en el campo de la estética, se trata de apelar a los medios del materialismo histórico para investigar en concreto el decurso histórico, la determinación histórica del arte. Y aquí ese mismo método —aunque en constante proceso de concreción— determina ante todo como necesidad de los géneros la expresión de las formas del arte como fijaciones de relaciones generales —y por ello recurrentes en sus rasgos más destacados— de los hombres con la sociedad y, por la mediación de ellas, de los hombres con la naturaleza. En el curso de la historia las categorías están sometidas a grandes trasformaciones, el estudio de cuyas causas históricas y modos de manifestación estéticos es tarea del materialismo histórico. Como es natural y hemos repetido varias veces, esa «división del trabajo» no es nunca de naturaleza mecánica. Los reflejos estéticos en general y el carácter histórico de todos sus concretos modos de manifestación constituyen una unidad objetivamente indisoluble. Por eso muchos de nuestros problemas teoréticos nos han llevado ya más de una vez a lo histórico-social partiendo del tema de la refiguración; y, por otra parte, no puede haber ninguna consideración histórico-materialista del arte que no aspire constantemente al planteamiento de los problemas generales del reflejo. Así planteada la cuestión, es claro que la investigación individual de las diversas obras de arte singulares no es más que la continuación concreta del mismo método; el hecho de que la investigación general (de géneros o evolucionista) no se encuentre en contraposición alguna ni con la teoría general del reflejo ni con el análisis de las obras singulares, como tan frecuentemente ocurre en la estética burguesa, es una consecuencia de importancia fundamental.

Es claro que con el establecimiento del punto central aceptado

en una determinada obra de arte —o, por mejor decir: con la determinación del ámbito de juego de los movimientos interrelacionados dentro de la esfera de la particularidad— no se ha concluido ni mucho menos el análisis estético. Al contrario: ese análisis empieza propiamente aquí. En el presente contexto no podemos, desde luego, mostrar las tareas y los principios que se desprenden de esa situación. Lo más que podemos hacer es indicar brevemente que la tarea de toda contemplación artística es estudiar concretamente en cada caso concreto si la elección del centro en la particularidad practicada por el artista corresponde al contenido ideal, a la materia, al tema, etc. de la obra; si, desde el punto de vista de la expresión adecuada, aquel centro no se ha fijado demasiado alto o demasiado bajo. En relación con esta cuestión de contenido se encuentra la cuestión formal, la relación con las leyes del género de que se trate; y ni la enumeración más compendiada puede dejar sin citar el hecho de que no se trata aquí de un simple repaso de leyes «intemporales» referidas a las singulares obras de arte (como hace la estética dogmática), sino de cuestiones como la de si la obra de arte en cuestión ha practicado una ampliación justificada de esas leyes, etc. Por último, hay que estudiar en la obra de arte individual misma de qué modo la elección del centro en el amplio sentido expuesto determina o influencia la vivificación estética de la composición, de la conformación del detalle, etc., y cómo la consecuencia o coherencia de la ejecución (que a primera vista puede ser una desviación respecto de cualquier coherencia lógica) promueve u obstaculiza esa unidad y vivacidad estética. El hecho de que toda la esfera estética esté dominada por la categoría de la particularidad influye también en los métodos de investigación, en el sentido de esa orientación metodológica antes brevemente esbozada. Por mucho que la trasposición a lo conceptual científico-filosófico aleje inevitablemente el método de lo originariamente estético, la acción de la estructura de la materia estudiada tiene que influir decisivamente, incluso en la conformación categorial, si es que el conocimiento del arte ha de acertar realmente con la peculiaridad de su objeto

Para concluir estas consideraciones subrayaremos una vez más que la estructura categorial que hemos descrito ha nacido espontáneamente de la naturaleza del reflejo estético, sin influencia de la doctrina de las categorías teoréticamente descubierta, pero también sin influir por su parte en ésta. En ello se manifiesta de nuevo

la objetividad de estas categorías, el error que consiste en concebirlas como meros productos de la consciencia. Es característico que incluso pensadores cuyos méritos son grandes en la elaboración de la particularidad como categoría ignoren casi siempre, en la tarea de concretar sus descubrimientos, la esfera estética (y la ética). La historia de la filosofía muestra que la evolución de la biología como ciencia y los nuevos fenómenos de la vida social fueron decisivos para los descubrimientos referentes a la categoría de la particularidad, y que hasta pensadores como Kant y el mismo Hegel, que en los campos de la lógica y de la teoría de la ciencia han descubierto profunda y fecundamente la importancia de la particularidad, han dejado casi totalmente sin aprovechar sus conocimientos para la estética; Goethe es la única gran excepción en la historia de la estética. También aquí, en este central problema categorial de la estética, se confirma nuestro motto: «no lo saben, pero lo hacen». Pues no sólo la entera práctica artística ha estado siempre, y sigue estando, bajo el signo de la categoría de la particularidad, sino que incluso su ininterrumpido afluir a la vida es un momento esencial de la cultura humana. Bastará con remitir al capítulo anterior, en el que intentamos mostrar que la existencia objetiva y la eficacia formal de la particularidad han desplegado en los hombres una propia capacidad psicofisiológica, el sistema de señalización 1'. Consideraciones estéticas como las nuestras no pretenden pues novedad, sino que expresan sólo en forma teorética algo que es corriente en la práctica artística (y cotidiana) de los hombres desde hace milenios.

13

EN-SI, PARA-NOSOTROS, PARA-SI

I *En-sí y Para-nosotros en el reflejo científico*

Para describir y apreciar adecuadamente el papel y la función de las categorías En-sí y Para-nosotros en los reflejos antropomorfizador y desantropomorfizador de la realidad hay que recordar ante todo que carecemos aún de una exposición-monográfica de las mismas del tipo de la que el autor ha intentado esbozar para las categorías de generalidad, particularidad y singularidad. A esa dificultad se añade otra: la estructura de esas categorías. Es verdad que también ellas se encuentran entre los elementos constructivos más elementales de toda imagen del mundo, de tal modo que ni en la vida, ni en la ciencia ni en el arte es imaginable un acto que tenga como contenido la relación del hombre con el mundo externo y con su aplicación en la práctica y que no se funde intelectual y emocionalmente en alguna concepción —aunque no esté conscientemente aclarada, del En-sí y del Para-nosotros. Pero ya con eso queda formulada una diferencia muy cargada de consecuencias respecto de otras categorías también elementales, a saber: la mezcla difícilmente extricable de momentos intelectuales y emocionales en cada una de sus apariciones. Dicho del modo más general, hay sin duda en la vida y, por tanto, en los estadios iniciales de la ciencia y la filosofía, muy pocas categorías que en su modo subjetivo de recepción se encuentren libres de tales mezclas. Pero la intrincación constante o esporádica, íntima o superficial de esas componentes en la subjetividad receptora produce diferencias cualitativas. Pues no hay duda de que, por ejemplo, la apercepción de la causalidad está a menudo acompañada por intensos afectos —de temor o de esperanza acaso—; pero la fuerza imperativa de la acción práctica lleva, ya en estadios iniciales de la evolución,

a una diferenciación tajante entre la observación exacta de la interpretación causal del fenómeno mismo y los sentimientos luego desencadenados. Ya los cazadores de la Edad de Piedra, cuyas «representaciones causales» se movían aún plenamente dentro del círculo de la magia, han observado el rastro de la caza con una precisión casi inimaginable para nosotros, y han inferido sin duda de esas percepciones consecuencias causales a menudo del todo correctas; y el que esas inferencias no adoptaran ninguna forma canónica inferencial no nos importa nada temáticamente, porque, como sabemos por anteriores consideraciones, eso sigue ocurriendo hoy día con frecuencia. Lo único interesante para nosotros es que en el reflejo y la aplicación práctica de la categoría de la causalidad, la distinción más o menos pura entre la cosa misma y sus manifestaciones de acompañamiento en el sujeto no sólo es posible, sino prácticamente imprescindible, razón por la cual también la teoría científica y filosófica ha podido llegar relativamente pronto y con facilidad a una captación objetivamente inteligente de esas categorías. No es cosa que deba ocuparnos aquí el que la exageración ideológica y emocional de la causalidad haya dado lugar a doctrinas como la de la predestinación, por ejemplo.

Muy otra es la situación por lo que hace al contenido emocional del En-sí y el Para-nosotros. Estas categorías expresan, en efecto, la relación más importante del hombre con el mundo externo, una relación en la cual, por una parte, la necesidad absoluta de reflejar esas relaciones categoriales del modo más adecuado posible desempeña un papel decisivo para la práctica y, con ello, para la entera vida y la entera existencia del hombre; y, por otra parte, las cuestiones así planteadas están tan íntima y profundamente enlazadas con la entera existencia humana que han hecho falta gigantescos esfuerzos para conseguir una aclaración intelectual, para depurar la concepción del En-sí de todos sus elementos enfáticos y mitologizadores que se basaban en hipóstasis, etc. Una tal y tan extrema complicación de la evolución intelectual precisamente en este problema no es desde luego casual. El énfasis se explica en seguida si se observa que la investigación y el descubrimiento de lo que existe con independencia de la consciencia humana —o sea: en-sí— no aparece de modo primario en la forma de un pensamiento sobre el mundo, sino que subyace originariamente a toda actividad humana con más intensidad que en otros campos; de tal modo que el hombre, puesto por la vida ante estos problemas, ha de tener la impresión de que la

respuesta adecuada va a decidir acerca de su bien o de su mal, y ello desde asuntos como el éxito o el fracaso en las más vulgares acciones cotidianas hasta el destino que suele designarse con la expresión «salvación del alma». Por eso en este punto tiene que ser especialmente intensa la intrincación de la toma de posición teorética ante la realidad con un círculo de ideas mágicas o religiosas.

Si se echa una somera mirada a la génesis de las representaciones del En-sí en la consciencia humana, se entiende fácilmente el mecanismo anímico que ha producido en este punto la vinculación de pensamiento y énfasis. Pues la verdad, tarde y laboriosamente conseguida, de que toda la realidad objetiva posee el carácter común —y muy prosaico en lo inmediato— de existir con independencia de la consciencia, de existir en sí, no puede imponerse sino superando las mayores resistencias, y ni siquiera hoy se ha impuesto del todo, al menos en el terreno de la concepción del mundo. Sin duda puede registrarse una creciente clarificación en la consciencia de la práctica cotidiana y en las ciencias particulares relacionadas con la práctica; a diferencia de edades arcaicas, en las que incluso tales ocupaciones y actitudes iban frecuentemente acompañadas por un pensamiento enfático (piénsese en los sacrificios, los oráculos, etc.), el pensamiento, cada vez más libre de emociones, va ganando aquí terreno constantemente. No es aquí una tarea posible la de describir ni compendiadamente ese proceso; tenemos que limitarnos a algunos puntos de vista adecuados para iluminar lo específico de nuestra situación categorial.

Destaquemos ante todo el hecho histórica y universalmente confirmado de que el conocimiento de la realidad objetiva está obligado a moverse por el camino que va del fenómeno a la esencia, camino en el cual, como es obvio, la comprensión dialéctica de la realidad objetiva del fenómeno o apariencia ha tenido que ser conquista relativamente tardía. Pues si de un modo u otro se descubre un día una imagen —verdadera o falsa— de la esencia, es imperativo casi para el pensamiento inmediato del hombre de la cotidianidad, el concebir esa esencia como algo que se encuentra «detrás» de los fenómenos, recubierto y oculto por éstos. Esta estructura del conocimiento tiene tan profundo arraigo antropológico que aparece ya claramente en la magia: las «fuerzas» que los magos se esfuerzan por influenciar tienen sin duda en sus representaciones esa estructura, esa naturaleza de cosa escondida por detrás de la superficie de la apariencia, pero decisivamente influyente en ésta. Sin poder atender

ahora a los datos de transición, hay que establecer sin embargo que tanto el pensamiento religioso del Oriente cuanto el cada vez más mundanal de la Antigüedad griega parten —mutatis mutandis— de una tal estructura de la realidad; hay que descubrir y manifestar el verdadero En-sí del mundo, oculto «tras» los fenómenos. El En-sí recibe el acento enfático de una realidad «más verdadera» que el mero mundo apariencial inmediatamente dado. Así se produce inevitablemente una jerarquía de los modos del ser, porque esas esencialidades laboriosamente explicitadas son titulares de una realidad de grado superior al de la atribuida a los fenómenos sensibles inmediatos del mundo apariencial; así se convierten en el propio En-sí, en comparación con el cual el resto del mundo es —en el mejor de los casos— cosa derivada, dependiente, que sólo por participación en la auténtica esencialidad puede poseer una realidad determinada y garantizada.

Pero por el hecho de que una imagen cósmica así construida coincide con los más elementales deseos de orientación del hombre entero en la realidad total, por el hecho de que la necesidad práctica y torética de conocimiento adecuado de la realidad se enlaza indisolublemente con necesidades sociales y éticas, ideológicas y religiosas, se produce una carga aparentemente inevitable sobre la categoría del En-sí, con un desbordamiento enfático emocional y proyecciones antropomórficas sobre la realidad objetiva. En muchísimos casos se desarrollan bajo una superficie mitologizadora procesos de pensamiento que —voluntariamente o no— muestran la dirección de una apercepción adecuada de la realidad y ayudan a elaborar una metodología adecuada para ésta. Pensamos ante todo en el regreso desde las apariencias sensibles inmediatas hasta la esencia, inmediatamente no perceptible. Esto se aprecia claramente en el papel que desempeñan la matemática y la geometría en el proceso del conocimiento. Pero su progresividad queda bloqueada, en el campo de la concepción del mundo, y hasta suprimida a veces, por la acentuación enfática de la prioridad ontológica y causal de la esencia «suprasensible» frente a los fenómenos materiales y sensibles, o sea, a consecuencia de una derivación jerárquico-causal objetivamente insostenible del mundo sensible inmediato a partir de las relaciones y los conceptos matemáticos conseguidos e hipostatizados en seguida como entidades sustantivas. El pitagoreísmo (y ante todo sus derivaciones en la tardía Antigüedad, hasta la mística de los números propia de la Cábala) muestran cómo conocimientos ori-

ginariamente verdaderos y rectos se desvían por esos caminos de deformación, de constitución de un En-sí enfático, y trasforman la imagen científica del mundo en un mito cósmico.

Como es natural, ese proceso no se desarrolla sin luchas, especialmente en Grecia. Ya en la doctrina atomística de Demócrito se encuentra un serio intento de liberar el efectivo En-sí de la realidad de todas las cargas emocionales subjetivistas y convertirlo en fundamento de una imagen científica del mundo. Es claro que la sociedad esclavista, al impedir una interacción fecunda de la evolución técnica de la economía con la evolución de las ciencias naturales, impide también el desarrollo de ese esquema en una concepción del mundo concretamente científica, en un método científico y en una fuerza omnilateralmente fecundadora de todos los conocimientos. Pero la lucha no se agota tampoco cuando Platón da al En-sí enfático —con todas sus consecuencias mitificadoras— una versión fascinadora en la cual el camino hacia el mito del mundo de las ideas pasa por toda una serie de descubrimientos de categorías y relaciones dialécticas muy importantes para la posterior evolución del pensamiento. Mientras que para Platón el mundo suprasensible de las ideas abarca conceptualmente no sólo la esencia de los fenómenos, sino también su fundamento, en la realidad y en el conocimiento, Aristóteles niega la existencia de las ideas con independencia de los fenómenos. La quintaesencia de la actitud platónica se encuentra resumida con precisión por Emil Lask en sus cursos: «En el Fedón 99/100 se dice explícitamente que no hay que pensar la idea como sombra y correlato de la realidad, sino, a la inversa, ésta como sombra y correlato de aquélla. Lo sensible debe entenderse, pues, como mera sombra que sólo alude, imita (μίμησις), participa de (μετχέειν), es ocasión y estímulo para que el alma se vuelva a la idea. Se trata, pues, de una relación entre modelo y copia».[1] Por correctamente que vea Lask la naturaleza del problema del En-sí en Platón, su actitud neokantiana le ciega ante la oposición aristotélica. No observa el hecho ni la importancia de que éste rechace precisamente la existencia independiente de las ideas. Pues Aristóteles no sólo ve claramente que con el mundo de las ideas se introduce una duplicación científicamente superflua y confusionaria

1. E. Lask, *Gesammelte Schriften* [Escritos], Tübingen 1924, III, pág. 18. Lask observa sobre este punto: «lo psíquico pertenece al mundo sensible-temporal igual que lo físico». *Ibid.*, pág. 17.

de los objetos, sino que, además, observa y critica las tendencias antropomorfizadoras, inadmisibles para la conceptuación científica, que se alimentan necesariamente por ese procedimiento. «Así se habla del hombre en sí, del caballo en sí y de la salud en sí, sin que con eso se produzca ninguna modificación en el objeto; exactamente igual que cuando se afirma la existencia de los dioses, pero representándolos como semejantes al hombre. Pues no otra cosa se ha hecho en este caso, sino dar a hombres el predicado de eternidad; y en aquel caso no otra cosa sino imaginarse ideas iguales a objetos sensibles, pero con el predicado de la eternidad».[1] El que en la conclusión teorética de su filosofía se presenten a su vez especulaciones análogas que hinchan las determinaciones esenciales hasta hacer de ellas entidades reales, es una prueba más de lo difícil que fue para la humanidad superar los motivos enfático-antropomórficos en la concepción del En-sí.

Pues la pugna que hemos indicado se despliega no sólo en la oposición a la doctrina de las ideas, sino también en el movimiento interno de éstas. La tendencia a investigar la necesidad y la legalidad objetivas del mundo y de sus movimientos y trasformaciones intenta repetidamente rebasar la antropomorfización ingenua espontánea propia de la vida cotidiana y de sus religiones, y tiene así ciertos momentos que discurren en paralelo con los reflejos científicos (o, al menos, lo parecen); pero en última instancia muta en una forma más sutil y espiritualizada de la antropomorfizadora idea de la producción divina. Ese entrecruzamiento y esa contraposición de fuerzas antropomorfizadoras, creadas por un pensamiento personificador, con otras fuerzas que, al menos en su tendencia principal, son impersonales, o suprapersonales, aparecen muy pronto, mucho antes de que despierte el interés filosófico. Ya en Homero hay varios pasos en los cuales la Moira aparece como poder superior a los dioses. (Por ejemplo, Zeus se inclina ante ella luego de haber expresado el deseo de salvar a su hijo Sarpedón.) El que en ese proceso vuelvan a surgir personificaciones no altera la esencia de la cosa ni introduce en su significación nada que sea decisivo para nuestro problema: también en este caso se aprecia un movimiento regresivo hacia un En-sí que se encuentra cada vez más lejos

1. ARISTÓTELES, *Metafísica*, libro III, cap. 2; citado según la traducción de A. Lasson, Jena 1908, pág. 43. Aristóteles no olvida en este contexto aludir a la insostenibilidad de las teorías que hipostatizan los números en ideas y en causas activas del mundo material.

«detrás» del mundo apariencial; también aquí el principio más oculto y más alejado recibe un ser de observancia superior al de las fuerzas que obran en la superficie.[1] Esta duplicación aumenta aún, determinada por la evolución social, cuando se robustecen los esfuerzos filosóficos de superar intelectualmente los originarios mitos personificadores, o bien los que tienden —posteriormente— a salvarlos. Esta última tendencia es ya claramente perceptible en la doctrina platónica de las ideas. Aristóteles no tiene ninguna inclinación personal a fundamentar filosóficamente la vieja mitología, y hasta, como hemos visto, tiene una intensa tendencia a concebir el En-sí de un modo científico-filosófico. Tanto más llamativa y contradictoria es la aparición de aquella general tendencia duplicadora en el conjunto de su propio sistema.

La crisis de la concepción antigua del mundo agudiza progresivamente esas contraposiciones. Como hemos podido ver ya en otros contextos, esa contradictoriedad alcanza provisionalmente su punto culminante con Plotino. Como también en esto tenemos que limitarnos a una mera alusión general, aduciremos sólo el resumen de su doctrina del «Uno» escrito por Eduard von Hartmann: «La expresión "el ente" no es para Plotino aplicable ya a lo Absoluto, en primer lugar porque ese concepto contiene en sí una multiplicidad (VI. 9, 2), y, en segundo lugar, porque ya está atribuido a lo inteligible en sentido estricto; por tanto, el Uno tiene que valer como un *Supraente* que se encuentra por encima del ser (V. 4, 2), que no necesita del ser (VI. 7,38) y que produce de sí mismo el ser (VI. 6, 13). Aun menos puede llamarse al Uno pensamiento, o pensamiento de sí mismo; pues el pensamiento lleva en sí la multiplicidad de pensante, pensar y pensado, y no es autosuficiente, en la medida en que necesita lo pensado y lo busca (V. 6, 1-6; V. 3,12). El Uno está más allá del pensamiento, del mismo modo que está más allá del ser (VI. 7, 40); no se dice a sí mismo "soy", pues no *es* (VI. 7, 38); y si pretendiera decir "soy ente", no daría ni consigo mismo ni con el ente (V. 3, 13). Como el pensamiento es el movimiento inteligible, o la energía pura, o la vida, hay que negar al Uno

1. Sobre esta cuestión, y especialmente sobre sus fundamentos sociales, cfr. George Thomson, *Studies in Ancient Greek Society*, London 1949, I, págs. 331 ss. Thomson insiste, seguramente con razón, en que la concepción de un destino inconmovible se difunde cada vez más intensamente tras el hundimiento de la sociedad gentilicia. *Ibid.*, pág. 347.

también esos atributos (VII. 8, 10); lo mismo ocurre con la forma, de tal modo que el Uno se determina como *informe*, en lo cual el pensamiento no tiene ocupación alguna (V. 9, 3)».[1] Con ello este movimiento se lleva más allá de todos los límites que la razón, como órgano de la aproximación adecuada del reflejo de la realidad objetiva, recibe dictados por su propia naturaleza; la superación de todas las personificaciones y proyecciones directa y abiertamente antropomorfizadoras en una trascendencia muta en una «ausencia de imágenes», tal, empero, que preserva intactos y hasta exacerba los momentos esenciales de la imagen a un nivel superior de antropomorfización, de proyección de la subjetividad sobre lo objetivo. Por eso la negación de toda decibilidad del En-sí no es un agnosticismo —como lo será luego en el pensamiento de Kant—, sino una forma peculiar del comportamiento místico-religioso con la «realidad» auténtica y propiamente dicha. Y no se trata sólo de una forma específica de exacerbación del idealismo platónico, sino de una tendencia que se impone en diversas religiones, teologías y filosofías orientales independientes de la evolución griega y que, tras el relevo del pensamiento helenístico por el cristianismo, han conseguido en la «teología negativa» de éste supervivencia y, a veces, grande importancia (Pseudodionisio, Escoto Eriúgena, el maestro Eckhart, etcétera). El En-sí enfáticamente concebido se trasforma así en un «Superser» indecible, en un Más-allá absoluto de todo pensamiento y toda representación, que constituye al mismo tiempo el fondo último de toda la realidad perceptible y reconocible (natura creans nec creata); pero ese fundamento es al mismo tiempo el fin último de todo movimiento cósmico, y por eso también de la vida humana: la vuelta a esa trascendencia constituye el único fin real y digno: es la vuelta al punto originario (natura nec creata nec creans).[2] La definitiva imposibilidad de conocer ese En-sí no es, empero, ninguna resignada «abstención» del juicio, como en el escepticismo antiguo y, con variaciones muy esenciales, en el positivismo moderno, sino un énfasis patético exacerbado: las principales corrientes místicas, con su objetivo final de la inmersión fáctica extática del alma humana en esa divinidad por lo demás absolutamente trascendente,

1. E. VON HARTMANN, *Geschichte der Metaphysik* [Historia de la Metafísica], Leipzig 1899, I, págs. 154 s.
2. M. DE WULF, *Geschichte der mittelalterlichen Philosophie* [Historia de la filosofía medieval], ed. alemana, Tübingen 1913, págs. 141-143.

muestran cómo la inaccesibilidad del En-sí puede llegar a ser el factor que desencadena el supremo desbordamiento emocional.

Pero no siempre asume ese constante alejar el En-sí en una esfera de trascendencia mística la forma más consecuente. El «Uno» plotiniano ejerce sin duda, directamente o por mediaciones, una irresistible fuerza de atracción sobre las corrientes filosóficas y teológicas decisivas de la concepción medieval del mundo, ante todo —metodológicamente— por el hecho de que ese En-sí último recibe frente a todas las entidades derivadas una específica acentuación valorativa. Pero la corriente capital de la escolástica niega su incognoscibilidad absoluta. Y se comprende, porque la aceptación de esa tesis habría encerrado a la escolástica en la «teología negativa» y en una mística que destruye con religiosidad individualista toda jerarquía eclesiástica; pues, queriéndolo o no, esa mística tiende a negar el papel de mediadora de la Iglesia entre el hombre individual y Dios, o sea, a destruir el fundamento ideológico del poder eclesiástico. Así se produce en la teología y en la filosofía —ante todo en la obra de Tomás de Aquino— la exigencia y la prueba escolástica de la accesibilidad de la esfera última y suprema del En-sí (de Dios) para la razón humana: «Ni siquiera ante los misterios está obligada la razón a abdicar de toda competencia —aunque sin duda tiene que inclinarse ante ellos—, pues ella ha de mostrar que lo suprarracional no es contrarracional».[1] Esta es también la opinión de otros especialistas: «La cuestión de la receptibilidad de la verdad trascendente por la capacidad cognoscitiva humana se encuentra para Tomás en un primer término».[2]

No nos interesan aquí ni las dificultades metodológicas ni las epistemológicas de esa concepción, ni tampoco sus controversias con las orientaciones antes descritas; sino única y exclusivamente la concepción del En-sí mismo. Y en este punto apreciamos que por lo que hace a la acentuación valorativa patética del «último» Ser-en-sí hay una amplia coincidencia entre esas concepciones en lo demás contrapuestas. Cuando Tomás de Aquino enseña que «Dios sólo, como acto puro, tiene como esencia la existencia, es totalmente existencia»,[3] el «Uno» plotiniano ha pasado simplemente a otra esfera, a la de la personificación antropomorfizadora, y ha sido decla-

1. *Ibid.*, pág. 294.
2. N. Bounaiuti, *Geschichte des Christentums* [Historia del cristianismo], Bern 1957, II, pág. 279.
3. M. de Wulf, *op. cit.*, pág. 298.

rado cognoscible intelectualmente, pero sin que nada de eso haya alterado su estructura esencial. Hay que subrayar ahí la unificación absoluta de esencia y existencia, procedimiento por el cual se expresa en forma lógica aquella valoración, asentada en un fundamento emocional, que caracteriza como unitaria toda esta tendencia, pese a las profundas e importantes diferencias teológicas que la diversifican internamente. La justificación de esa unificación epistemológica se manifiesta del modo más claro si recordamos la prueba ontológica de la existencia de Dios, cuya influencia se ha hecho sentir hasta bien entrada la Edad Moderna. Su primer formulador clásico, Anselmo de Canterbury —el cual, por lo demás, ha intentado, con su célebre axioma «credo ut intelligam», levantar el énfasis emocional a la categoría de fundamento imprescindible de la «teoría del conocimiento»— parte con ingenua seguridad del carácter jerárquico y valorativamente acentuado del concepto de existencia; aún más: la entera prueba ontológica se basa en el supuesto de que sin ese concepto no puede haber ninguna perfección real, y que, por tanto, la existencia tiene que contarse entre las propiedades necesarias de Dios como ser perfectísimo. Buonaiuti interpreta así la reflexión de Anselmo: «Nuestro entendimiento es capaz de representarse una esencia que está por encima de todo lo que puede pensarse. Por otra parte, es también posible representarse algo sin que exista realmente. Por tanto, tenemos que distinguir entre una imagen que sólo exista en nuestro entendimiento y algo que exista en la realidad. Además, es indiscutible que el existir real es más que la existencia sólo pensada de una cosa. Esos son los presupuestos básicos. De ellos hay que inferir necesariamente la consecuencia de que aquella realidad que es la más alta imaginable no puede ser sólo una cosa de la razón, sino que existe también en sí. Dicho de otro modo: no es posible imaginarse un principio realmente sublime sin representárselo al mismo tiempo como existente, pues de no ser así será siempre posible imaginar un principio no menos alto que exista en la realidad, con lo cual este principio se elevaría a un nivel superior. Si el sumo ser imaginable existiera sólo en el entendimiento, sería ya por eso tal que podría imaginarse un ser todavía superior: pero ésta sería una contradicción».[1]

Esta conexión (ontológica) de perfección y existencia subyace, como axioma sentido y vivido como indiscutible, a todas las prue-

1. Buonaiuti, *op. cit.*, pág. 149.

bas tomistas de la existencia de Dios. Apoyándose en ciertas tendencias idealistas de Aristóteles y desarrollándolas en el sentido descrito, la imposibilidad de que determinaciones relativas o, simplemente, afectadas de relatividad puedan representar algo definitivo (un verdadero ser, un auténtico En-sí), debe permitir inferir que la causalidad, por ejemplo, si no puede reconducirse a una primera causa, se anulará a sí misma, o que la existencia de lo casual obliga al espíritu a inferir la existencia de algo necesario, permanente, etcétera.[1] En todas esas argumentaciones y en otras análogas puede apreciarse fácilmente el modo como observaciones y comprobaciones nacidas de la práctica vital y de la actividad científica, y que, situadas en su sitio, o sea, con un valor relativo, pueden ser acertadas y progresivas, tienen que deformar la naturaleza del conocimiento en cuanto se las traspone a una atmósfera intelectual absolutizadora. Pues es claro que todo conocimiento de la realidad que aspire a corrección tiene que establecer distinciones en la causación, según la importancia o la superficialidad de las causas, y contraposiciones entre la casualidad y la necesidad, etc. Y esa operación diferenciadora tiene que producir, en el interés mismo del conocimiento, ordenaciones jerárquicas. Pero cuando, como en el caso medieval, esas diferenciaciones no pretenden sólo determinar una jerarquía según la realidad, el Ser-en-sí, sino que intentan además anular, dentro de esa gradación, el momento de lo absoluto en el fenómeno captado como relativo y el momento de lo relativo en lo pensado como absoluto, nace inevitablemente una metafísica en la cual lo «Ultimo», el Ente en sí se alza hasta una supremacía trascendente que no puede justificarse ni por la lógica ni por la experiencia, y pierde así toda conexión real y comprobable con la realidad misma. El formalismo sofístico de las argumentaciones que entonces se aducen consigue la apariencia de evidencia sólo gracias a las necesidades enfáticas que él mismo suscita, así como por las consiguientes vivencias del mismo carácter.

No puede asombrar que las ciencias de rápido desarrollo renacentista, ante todo las de la naturaleza, se vieran obligadas a recusar resuelta y radicalmente una concepción del mundo y un método intelectual tan antropocéntricos y tan emocionalmente cargados. No es tarea nuestra en este lugar profundizar en las principales etapas del cambio; podemos ahorrárnoslo tanto más llanamente por cuan-

1. M. DE WULF, *op. cit.*, pág. 299.

to en el capítulo segundo de esta obra estudiamos, en esbozo al menos, el despliegue de las tendencias desantropomorfizadoras de esta filosofía, las cuales estuvieron en íntimo contacto con la oposición a las concepciones medievales del En-sí. Lo único que interesa ahora es repasar brevemente los resultados de esa evolución desde el punto de vista de una nueva concepción del Ser-en-sí. Fue esencial al método propio del modo científico de consideración de la realidad, en su progresiva toma de consciencia, el que la cuestión de la objetividad del mundo perdiera crecientemente su carácter enfático-subjetivo. La concepción de la objetividad se convierte progresivamente en el problema de depurar su reflejo de todos los añadidos subjetivos, y desemboca en la prosaica y llana afirmación de que la objetividad, el Ser-en-sí, significa simplemente independencia existencial respecto de la consciencia de los hombres. Del mismo modo que la revolución copernicana ha excluido, en la concepción de la naturaleza, la Tierra, la patria de los hombres, del centro del cosmos, así también se desgarra la vinculación del En-sí con las necesidades emocionales subjetivas; Tierra y hombre van a ocupar en el universo real y pensado el lugar que les corresponde objetivamente. Esta desantropomorfización de la consideración científica y filosófica acarrea y es obra de un pensamiento general secularizador. No sólo se rompe el vínculo —ya cada vez más problemático en la misma Edad Media— entre la filosofía y la teología, no sólo ocurre que la cientificidad creciente en filosofía se rebela contra las teorías y los métodos producidos por la sublimación enfática que hemos descrito de un En-sí convertido en trascendencia; sino que, además, las identificaciones de esencia y existencia, la acentuación valorativa de determinados modos de ser, etc., se destruyen progresivamente por obra de la crítica, y la cuestión del En-sí se desarrolla cada vez más resueltamente en el sentido de una epistemología del reflejo científico de la realidad. Desde la duda metódica de Descartes, pasando por la crítica de los «ídola» por Bacon, por el método geométrico de Hobbes y Spinoza, etc., ese camino lleva finalmente a las determinaciones dialécticas de la correcta objetividad y de sus refiguraciones más adecuadas en lo posible, del En-sí y el Para-nosotros, con lo cual —como pronto veremos— la distinción precisa entre la objetividad y la subjetividad en el contexto puramente epistemológico, discurre paralelamente con el reconocimiento de la interacción real entre una

y otra, con el reconocimiento de su real mutación recíproca en la práctica y en la teoría que fija y promueve dicha práctica.

Como es natural, tampoco esa evolución es unívoca. Los representantes de las viejas concepciones teológicas o de tinte teológico se encuentran en lucha permanente con esta línea de progreso en cientificidad y consecuente desantropomorfización; es superfluo ocuparse de eso aquí, porque la lucha ideológica en retirada de esos personajes se manifiesta como mezcla ecléctica de inevitables concesiones a lo nuevo con elementos de una nueva reacción, escogidos con objeto de preservar aún de algún modo determinadas tendencias de sus posiciones primitivas. Por otra parte, y ante todo, se produce en las nuevas condiciones de despliegue de la ciencia y la filosofía un método nuevo de satisfacción ideológica de las necesidades religiosas. Su esencia consiste en un pleno abandono del En-sí como tal, con objeto de trasformar la realidad material dada en un mero mundo apariencial, y en negar toda concepción del conocimiento filosófico por lo que hace a todo cuanto rebasa la mera apariencia, a todo lo que se refiere a la realidad objetiva, con objeto de conseguir, en el agnosticismo radical que así se produce, un ámbito para la supervivencia de la fe religiosa. Esta tendencia, cuyo representante más consecuente ha sido Berkeley, es una peculiar renovación e inversión de la doctrina de la «doble verdad», sostenida en otro tiempo por el averroísmo latino. En los dos casos se tiene el intento de una reconciliación de la verdad científica con la fe religiosa, luego que la vida ha producido finalmente la contraposición irreconciliable entre ambas. Es cierto que toda la analogía concreta se agota con este general parentesco problemático, porque los problemas que concretamente tienen que resolver son muy diversos, temática y metodológicamente. Para el averroísmo, la fe católica, pese a que empezara ya a estar minada por la ciencia, era una fuerza material y espiritual con la que tenía que arreglarse ideológicamente de un modo u otro. Por eso llega a la formulación de la «doble verdad»: «Lo que es verdadero en filosofía puede ser falso en teología, y a la inversa».[1]

1. *Ibid.*, pág. 342. El texto procede del acta acusatoria eclesiástica del año 1277 contra los averroístas; muchos especialistas ponen en duda que reproduzca verazmente las convicciones de los averroístas. Pero en el tratado *De mundi aeternitatis* de Boecio de Dacia, recientemente descubierto y publicado, se encuentra una clara adhesión del autor a esa doctrina. Cfr. la edición del texto por la Academia Húngara de las Ciencias, Budapest 1954,

La filosofía de la Edad Moderna se encuentra con una situación problemática cualitativamente diversa. El punto de partida social inconmovible es aquí el siguiente: la necesidad que siente la industria capitalista de un despliegue ilimitado de las ciencias exactas de la naturaleza. Por eso no puede conservar largo tiempo eficacia ninguna teoría del conocimiento que parezca simplemente inhibir esa evolución. Por eso toda teoría del conocimiento que quiera prosperar en la nueva edad tiene que suministrar la fundamentación de una objetividad de los resultados científico-naturales que sea prácticamente utilizable, suficiente para la práctica. Así lo hace la teoría del conocimiento —con Berkeley del modo más consecuente— eliminando totalmente el En-sí del conocimiento científico y afirmando que precisamente así estatuye una objetividad «libre de metafísica», supuestamente garantizada por diversas categorías de un carácter también supuestamente antropológico (la causalidad como habituación en la tesis de Hume). El mundo del En-sí —sin tener ya que temer una posible crítica científica de sus afirmaciones— queda así entregado a una fe cada vez más desprovista de contenido y que, naturalmente, es ahora una fe cualquiera, y no, como en la Edad Media, sólo la ortodoxia católica. Este ámbito de juego reservado a una subjetividad sin cortapisas es la inevitable réplica a la eliminación filosófica del En-sí de la esfera del conocimiento científico. (En este contexto es imposible indicar siquiera los hilos históricos que enlazan la vieja doctrina de la «doble verdad» con el agnosticismo moderno. Observemos sólo que la modificación del contenido social, hecho sobre el cual hemos puesto el principal acento, aparece ya en la discusión acerca del sistema astronómico copernicano. Tanto Osiander en el prólogo a la obra de Copérnico cuanto el cardenal Belarmino en su toma de posición ante la teoría de Galileo reconocen la verdad de las nuevas teorías en cuanto método más cómodo y más dominable para la expresión matemática de los movimientos celestes, pero las rechazan resueltamente en la medida en que afirman algo acerca de la realidad —del En-sí—: para hablar de la realidad, sostienen, sólo la Biblia es competente.[1])

En el pensamiento de Kant esa contradictoriedad alcanza su

págs. 102 y 118. El autor de estas líneas, por no ser un especialista en filosofía medieval, se considera naturalmente sin autorización para intervenir temáticamente en esa controversia de especialistas.

1. P. DUHEM, Sózein tà Fainómena. *Essai sur la Notion de Théorie physique de Platon à Galilée*, Paris 1908, págs. 77 s., 128 s.

expresión intelectual suprema. Kant rechaza, en efecto, de modo enérgico las soluciones de Berkeley, que tan cómodo y confortable reposo intelectual prometen al creyente; llega incluso a decir que las tesis de Berkeley son un «escándalo de la razón».[1] Con Kant aparece un nuevo concepto del En-sí que tendrá importantes consecuencias para la evolución filosófica. En los *Prolegómenos* hay una clara estampa del mismo: «Nos son dadas cosas como objetos externos de nuestros sentidos, pero no sabemos nada de lo que pueden ser en sí, sino que sólo conocemos sus manifestaciones, esto es, las representaciones que causan en nosotros al afectar a nuestros sentidos. Por eso confieso sin más que hay fuera de nuestros cuerpos cosas que, aunque nos son completamente desconocidas en cuanto a lo que son en sí mismas, sin embargo, nos son conocidas por las representaciones que nos proporciona su influencia en nuestra sensibilidad, y a las que damos la denominación de cuerpos, palabra, pues, que sólo significa el fenómeno de ese objeto para nosotros desconocido y sin embargo real».[2] Aunque esta concepción sirva en sus consecuencias sociales a las mismas necesidades que han dado nacimiento a las filosofías de Berkeley y Hume, aunque la concepción de Kant según la cual no podemos sino pensar las cosas en sí (y hasta tenemos que pensarlas), sin conseguir conocerlas nunca, sea una vacilación entre el idealismo y el materialismo, queda el hecho de que la formulación del En-sí contenida en esa doctrina significa un punto de inflexión en la historia del problema. Cierto que sólo desde el punto de vista de la pura determinación categorial, pues la negación epistemológica de la cognoscibilidad de las cosas en sí pone a Kant —por lo que hace a las consecuencias— en la misma línea que Berkeley, al que tan resueltamente combate. Tanto más importante es su actitud por lo que hace al En-sí. El En-sí pierde, por una parte, toda carga enfática emocional (aunque, como es sabido, la recobra con nuevos contenidos y nuevas formas en la ética y la filosofía de la religión); por otra parte, y en íntima relación con eso, su contenido se reduce a la estricta, pero importante y decisiva afirmación de que el Ser-en-sí significa simplemente una existencia independiente de toda consciencia afectada por él y en la cual se produzcan por esa afección percepciones y representaciones. Con ello se expresa definitivamente la nueva evolución inte-

1. KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, ed. citada, pág. 31.
2. KANT, *Prolegomena*, § 13, Anmerkung II.

lectual según la cual el En-sí no es, como en la Antigüedad y en la Edad Media, el Ser último valorativamente acentuado, el Ser que está «detrás» de la física, sino sólo la reconocida objetividad de la realidad material. Y con ello, también, se invierte el método del tratamiento. Mientras que en épocas anteriores se tiene, partiendo del ser sensible, una «depuración» ininterrumpida del ser para llegar a la forma que puede considerarse como ser en sí, como causa sui, con lo cual el descubrimiento del verdadero En-sí es el cierre, la coronación del sistema filosófico, ahora la cuestión del En-sí —convertida en problema puramente epistemológico— se sitúa al comienzo de toda investigación filosófica; se limita a exigir la supervisión de la objetividad, de la independencia de los objetos respecto del sujeto conocedor; y no es más que eso, pero tampoco menos.

Planteado así el problema, la formulación de Kant aparece, en parte, con toda su contradictoriedad y escisión, y en parte también como arranque de un nuevo desarrollo intelectual; esa formulación no es en modo alguno una fundamentación definitiva de la filosofía, ni, en este sentido, una «revolución copernicana», como gustó de presentarla el neokantismo. (Por la obsesión de eliminar de la filosofía el problema entero de la cosa en sí, el neokantismo pone a Kant completamente al lado de Berkeley y Hume. Especialmente en el período imperialista, el efecto práctico de los tres pensadores se parece mucho, si se prescinde de matices inesenciales.) El gran mérito de Kant —la reducción de la cuestión del En-sí al establecimiento de la independencia de los objetos respecto de la consciencia conocedora— se hace así problemático, y la negación epistemológica de su cognoscibilidad lleva a un callejón sin salida reaccionario. Tras el paradójico intento fichteano de suprimir la cosa en sí superándola en el Yo, el En-sí aparece primero en el pensamiento de Schelling como objetivo y cognoscible, aunque sin fundamentación racional. Sólo Hegel —en radical polémica con la epistemología kantiana— recurre a la fecunda incitación filosófica dada por Kant mismo y considera el En-sí como algo abstracto que expresa simplemente la independencia del objeto respecto del sujeto (y —añade Hegel rebasando a Kant— la independencia respecto de los demás objetos). Con eso el En-sí se convierte en una «mera determinación abstracta y, por tanto, ella misma externa». Hegel ironiza sobre el hecho de que esa «sencillísima abstracción» aparezca en Kant como «una determinación muy importante y distin-

guida», junto con lo cual «la proposición de que no sabemos lo que las cosas son en sí resultó una sabia sentencia de mucho peso». A continuación Hegel expone su propia concepción al respecto: «Las cosas se llaman en-sí en la medida en que se abstrae de todo Ser-para-otro, o sea, en la medida en que se piensan sin determinación alguna, como nadas. Es claro que en ese sentido no puede saberse *qué* es la cosa en sí. Pues la cuestión del *¿qué?* exige que se indiquen *determinaciones*; pero como las cosas de las cuales se exigen esas determinaciones han de ser al mismo tiempo *cosas-en-sí*, esto es, cosas sin determinación, se introduce irreflexivamente en la pregunta la imposibilidad de contestarla, o bien se impone una respuesta absurda. La Cosa-en-sí es lo mismo que aquel Absoluto del cual sólo se sabe que el Todo es en él Uno».[1]

La última frase citada contiene al mismo tiempo en forma concentrada una excelente crítica de los intentos pre-hegelianos de concebir dialécticamente el En-sí. Desde el Cusano hasta Schelling, la dialéctica ha hecho grandes esfuerzos por determinar el En-sí más adecuadamente que otros métodos intelectuales mediante las contradicciones y su superación en una síntesis superior. Pero como al intentarlo, todas las determinaciones concretas de la realidad y del pensamiento se disolvían en la unidad suprema de las contradicciones, también en esa dialéctica se repite para el conocimiento la misma situación sin salida que hemos visto en Kant. Como es natural, Hegel no puede llegar a ver que se trata de una contraposición insuperable para el idealismo. Pese a su correcta polémica con el tipo de dialéctica de Schelling, el mismo callejón sin salida aparece en la coronación de su sistema, especialmente en la *Fenomenología del Espíritu*, en la cual la superación de la extrañación aparece como una superación de la coseidad en general, o sea, como la misma suspensión del conocimiento que se presenta en el Cusano, en Kant o en Schelling, aunque a un nivel superior, porque en el caso de Hegel el camino hasta el absurdo recorre un terreno de racionalidad mucho mayor y contribuye al descubrimiento de importantes conexiones.[2]

El fracaso último del idealismo filosófico, también en su versión hegeliana, ante este escollo del En-sí, no significa, empero, que Hegel

1. HEGEL, *Logik*, *Werke*, *cit.*, III, págs. 120 s.
2. Cfr. al respecto la crítica de MARX, *Werke*, *cit.*, III, págs. 160 s., y mi exposición de la contraposición entre las concepciones de Hegel y Marx en mi libro sobre el primero, págs. 611 ss. y especialmente págs. 620 s.

no haya conseguido, aparte de los momentos indicados hasta ahora, ninguna elaboración y aclaración ulteriores de este problema. Ya en el paso antes citado indica —con su general afición, bastante justificada, a recoger las determinaciones filosóficas tomándolas de su expresión lingüística— un doble sentido de la expresión En-sí: «Pero un algo tiene también una determinación o circunstancia *en sí* (y aquí lo acentuado es el *en*) o *en ello*», para pasar luego directamente al uso lingüístico como formulación aún poco clara, pero frecuentemente significativa de lo verdadero: «Las expresiones "no hay nada *en ello*" o "algo hay *en ello*" contienen, aunque algo oscuramente, la afirmación de que lo que hay *en uno* pertenece también a su *Ser-en-sí*, a su verdadero valor interno».[1] Ya la acentuación de ese doble sentido del En-sí muestra que para Hegel no puede tratarse nunca de algo completamente carente de determinación. Aunque en el abstracto En-sí la determinación esté aún sin desplegar, existe de todos modos, y lo que hay que hacer es desplegarla dialécticamente. Así pues, y a pesar de la presencia frecuente de contradictorias tendencias idealistas —en el pensamiento de Hegel se encuentra al menos el conato de una concepción que contempla la objetividad como una naturaleza primaria, originaria de todo ente. Esta concepción se manifiesta en la conexión necesaria entre la cosa en sí y sus propiedades: «La *Cosa-en-sí* es pues, como resulta, esencialmente no sólo Cosa-en-sí de tal modo que sus propiedades sean lo puesto por una reflexión externa, sino también de tal modo que se comporte de determinada manera por causa de sus propias determinaciones; la Cosa-en-sí no es un fundamento sin determinación situado más allá de su existencia externa, sino que está presente como fundamento en sus propiedades...»[2] La misma concepción se revela además en la importante serie jerárquica de la construcción de su sistema: En-sí, Para-sí, En-y-para-sí. Con el concepto del Ser-para-sí tendremos que enfrentarnos largamente en las consideraciones finales de este capítulo. En el Ser-en-y-para-sí aparece la concreta totalidad de las determinaciones existentes en su concreta conexión o copertenencia, sin que con ello se abandone ni supere el fundamento abstracto caracterizado por el En-sí. Así, pues, la filosofía hegeliana, al menos en una de sus direcciones principales, rebasa ampliamente la contradictoria estrechez de la kantiana, y no

1. HEGEL, *loc. cit.*, III, pág. 120.
2. HEGEL, *loc. cit.*, IV, pág. 126.

sólo pone el En-sí, como punto de partida epistemológico, al comienzo de la investigación científica y filosófica del mundo, sino que prepara también la posibilidad intelectual de superar en el curso de ese proceso su abstracción, preservando su esencia epistemológica.

Los límites del avance hegeliano hacia la comprensión correcta del En-sí están trazados por su idealismo. Ya lo hemos podido ver así a propósito de la cuestión de la objetividad, en la cual, pese a su arranque lógicamente correcto, se desvía de su propia concepción del En-sí por causa de la concepción básica del sujeto-objeto idéntico. El aspecto más positivo de esa filosofía del En-sí era precisamente esa abstracta generalidad epistemológica que permitía y hasta exigía que todo Algo, sin perjuicio de su concreto ser-así, se contemplara como siendo-en-sí, precisamente a consecuencia de la independencia de su existencia respecto de la subjetividad. Pero cuando —a través de la extrañación —su objetividad se presenta como un producto de la evolución del sujeto-objeto idéntico, cuya fase final es la ruina, la autodisolución en la sustancia hecha sujeto, se aniquila de nuevo el ser de la objetividad independiente de la consciencia. (El que esa consciencia no sea la de los hombres individuales, sino la del «Espíritu», no quita ni pone nada epistemológicamente.) Aquí se encuentra la frontera irrebasable para todo idealismo filosófico en la teoría del conocimiento. El gran problema planteado aquí a la filosofía por la evolución de la humanidad era el de la distinción precisa entre el pensamiento y la realidad, entre la consciencia y el ser. Como una y otro se funden de modo epistemológicamente inadmisible incluso en la nueva dialéctica de Hegel, que tan frecuentemente roza las fronteras del materialismo, sólo el materialismo dialéctico podía aportar la solución de este problema.

En todas esas afirmaciones hay que subrayar el término «epistemológicamente». Pues sólo en ese terreno es una cuestión filosófica vital la distinción precisa, intransigente, entre la consciencia y el ser, la subjetividad y la objetividad. Precisamente por eso, como ha observado Hegel con acierto, se hace el En-sí tan abstracto y tan sin contenido, pues precisamente esa abstracción —y sólo ella— consigue garantizar a los objetos la independencia respecto del sujeto conocedor, sin poner, mediante determinaciones demasiado concretas, un límite a la investigación temática de la naturaleza, la estructura, las relaciones, etc., de los objetos. En el caso de Hegel esa simple, y sin embargo sutil, delimitación se rebasa frecuente-

mente en dos sentidos; por una parte, el límite entre la subjetividad y la objetividad no es nunca lo suficientemente tajante; por otra parte, ciertas determinaciones objetivas concretas aparecen absolutizadas filosóficamente, «especulativamente»; el En-sí no aparece sólo como independencia de los objetos respecto de la subjetividad, sino también como algo demasiado plenamente determinado; la naturaleza de los objetos tal como la ha captado la ciencia de la época cobra una objetividad que pretende validez definitiva. Con eso se mezclan los ámbitos de competencia de la teoría del conocimiento y de la concreta investigación científica.

En los comienzos de la crisis de la física moderna, Lenin ha observado agudamente que los nuevos descubrimientos hacían problemáticas muchas representaciones tradicionales acerca de la naturaleza de la materia. Numerosos científicos de la naturaleza han inferido precipitadamente conclusiones de ese hecho, afirmando que los nuevos resultados de la física ponen en entredicho la existencia misma de la materia o hasta la niegan. Lenin plantea la cuestión epistemológica: «¿Existen electrones, éter, *etc.*, fuera de la consciencia humana, como realidad objetiva, o no?» Cualesquiera que sean los descubrimientos que se consigan acerca de la naturaleza concreta de la materia, en la teoría del conocimiento se puede y se tiene que volver siempre a esa pregunta, y la respuesta no puede ser más que la siguiente: «El concepto de materia no significa epistemológicamente... *más que esto*: la realidad objetiva, que existe con independencia de la consciencia humana y es reproducida por ésta».[1] Precisamente aquella abstracción, aquella pobreza de contenido del concepto, ya epistemológico, del En-sí puede garantizar tanto la correcta distinción entre subjetividad y objetividad en la imagen del mundo (y para la práctica) cuanto la ilimitada aproximación a la realidad concreta, libre de dogmas fosilizados. Pues la crisis aludida por Lenin consistía entre otras cosas, y no en último término, en que determinadas propiedades de la materia, que parecían garantizadas por experiencias e investigaciones milenarias, se habían venido concibiendo como pertenecientes al Ser-en-sí de la materia. Su resquebrajamiento por nuevos resultados de la investigación suscitó comprensiblemente una tendencia a poner en tela de juicio el Ser-en-sí, la existencia misma de la materia. La

1. LENIN, *Materialismus und Empiriokritizismus, Werke, cit.*, XIII, página 262.

distinción de Lenin entre el En-sí epistemológico y la estructura concreta de la materia permite superar teoréticamente esas confusiones, que aún obran hoy, desde luego, en muchas cabezas. Lo cual no significa, naturalmente, que haya que abandonar lo que hay de verdadero en la concepción hegeliana del En-sí, a saber: que es sumamente abstracto y pobre en contenido, pero no completamente indeterminado. Mas el establecimiento de estas determinaciones en su concreción no es cosa de la teoría del conocimiento, sino de las varias ciencias.

El carácter puramente epistemológico en la distinción precisa entre el ser y la consciencia tiene que concebirse tan rigurosamente —además de por los motivos recién dichos— porque en el proceso real de la realidad, lo ideal y lo real, lo subjetivo y lo objetivo mutan constantemente entre ellos, porque la realidad está muy lejos de trazar siempre entre ellos fronteras firmes y tajantes. La salvación intelectual de una objetividad segura del En-sí tiene, pues, que combinarse con esa dialéctica que reconoce lo fluyente, con objeto de poder reflejar adecuadamente e interpretar con acierto el mundo en su realidad y su riqueza. La debilidad de los grandes pensadores de tendencia objetivista de los siglos XVII y XVIII consistió en gran parte en desconocer y descuidar esos momentos subjetivos o enlazados con la subjetividad, los cuales desempeñan a pesar de todo un papel objetivo en la realidad objetiva. Piénsese en la actitud de Hobbes o de Spinoza ante el problema de la teleología. Hegel ha visto más claramente el problema esencial de esa cuestión, ya por el hecho de haber conceptuado mucho mejor que cualquiera de sus predecesores filosóficos el problema del trabajo, con sus elementos subjetivos que mutan en objetividad. Hegel ve «lo equivocado que es considerar la subjetividad y la objetividad como una contraposición rígida y abstracta. Ambas son últimamente dialécticas... El que no tiene familiaridad con las determinaciones de la subjetividad y la objetividad, y quiere captarlas y fijarlas en su abstracción, se encuentra con que se le escapan de las manos esas determinaciones abstractas sin que se dé cuenta, y con que dice precisamente lo contrario de lo que quería decir».[1] Ya antes hemos aludido al problema del trabajo, en el cual el carácter teleológico, la necesidad de una posición subjetiva, ideal, de fines, representa para la realiza-

1. HEGEL, *Enzyklopädie*, § 194, Zusatz. Es característico que Lenin cite aprobatoriamente la frase en cuestión *(Philosophische Hefte, cit.)*, pág. 103.

ción material el punto de partida de una tal mutación. Pero este fenómeno puede observarse siempre que la realidad social se convierte en objeto del reflejo desantropomorfizador. Marx describe, por ejemplo, en el intercambio mercantil un análogo fenómeno económico objetivo: «La mercancía es realmente valor de uso; su ser-valor aparece sólo idealmente en el precio, que la refiere al oro como a su real forma de valor. A la inversa, el material oro no vale más que como materialización del valor, como dinero. Realmente es, pues, valor de cambio. Su valor de uso aparece sólo idealmente en la serie de las expresiones relativas de valor en las cuales se refiere a las mercancías como ámbito de sus reales formas de uso».[1]

Gracias a esa conceptuación dialéctica de la mutación recíproca de lo ideal y lo real, de lo subjetivo y lo objetivo, el riguroso sostenimiento epistemológico del En-sí, de la independencia del ser respecto de la consciencia, pierde toda rigidez y es capaz de disolver dogmas fosilizados y fetichizaciones, sin exponerse al peligro de una caída en el subjetivismo. El materialismo dialéctico, que ha asimilado el gran logro de Hegel en este campo, le corrige, pues, en dos sentidos: hace ese resultado más riguroso (epistemológicamente), y, al mismo tiempo, más concreto y elástico (como camino de conocimiento de la realidad concreta). En las consideraciones metodológicas introductorias de Marx a la crítica de la economía política, esa contraposición se expresa muy claramente. Marx enlaza ahí, aunque no terminológica, sí temáticamente, con su polémica juvenil antihegeliana, criticando la doctrina hegeliana de la extrañación como génesis de la objetividad y de su ulterior superación; y escribe: «Lo concreto es concreto por ser el compendio de muchas determinaciones, o sea, unidad de lo múltiple. Por eso en el pensamiento aparece como proceso de reunión, como resultado, no como punto de partida, aunque es el real punto de partida y por ello también el punto de partida de la intuición y la representación... Por esa causa cayó Hegel en la ilusión de concebir lo real como resultado del pensamiento que se concentra en sí, profundiza en sí y se mueve por sí mismo; mientras que el método de ascender de lo abstracto a lo concreto no es más que el modo que tiene el pensamiento de apropiarse lo concreto, reproducirlo como concreto intelectual. Pero no es en modo alguno el proceso genético de lo con-

1. MARX, *Kapital, ed. cit.*, I, pág. 69.

creto mismo».[1] La tendencia está presente en Hegel, ciertamente: el movimiento desde el En-sí hasta el En-y-para-sí tiene ya esa dirección. Pero la incapacidad del idealismo para plantear adecuadamente la cuestión básica epistemológica da lugar a las consecuencias justamente criticadas por Marx. Como se ve, la limitación rigurosa al En-sí abstracto, sólo concebible epistemológicamente, se convierte en punto de partida de una conceptuación de la realidad objetiva que arranca de su concreción, se esfuerza por aproximarse a ella de acuerdo con la verdad —y por medio de abstracciones razonables— y termina por llegar a la concreción concebida de esa misma realidad.

Como el Para-nosotros representa el contrapolo subjetivamente coordinado con el En-sí, el destino de su determinación es del todo paralelo al proceso aquí descrito: la concepción del En-sí contiene un modelo del comportamiento subjetivo para con él, y determina por tanto al mismo tiempo el modelo del Para-nosotros. Como es natural, eso es sólo el esquema general de su recíproca vinculación y no excluye en modo alguno los más diversos efectos sobre este complejo problemático (influencias de naturaleza social, clasista, situación de las ciencias, etc.); pero estos efectos no pueden modificar esencialmente la decisiva tipología determinada por los modos de comportamiento posibles del hombre para con la realidad objetiva, aunque sin duda todo concreto modo histórico de manifestación de esas diferencias es directamente producto de fuerzas histórico-sociales. Por esas razones puede decirse que la tipología del Para-nosotros, por lo que hace a sus rasgos más esenciales, está contenida en la del En-sí. Esto determina ante todo la forma del Para-nosotros en el reflejo científico, la forma adecuada al método desantropomorfizador. La trasformación del En-sí en un Para-nosotros aspira en este caso ante todo a dar una refiguración adecuada del En-sí real. Esto tiene como consecuencia el que la cuestión epistemológica, tan decisiva en el tratamiento del En-sí, pase aquí a un último término: pues cada Para-nosotros es el reflejo de un hecho concreto real objetivo, de una conexión de hechos, de sus relaciones, etc. Su uso consiste en la trasposición —directa o mediada— del conocimiento así conseguido a la práctica, y, al mismo tiempo y muchas veces, en la comparación con otras refiguraciones de la realidad, conseguidas por la misma vía, con objeto de controlar su

1. MARX, *Grundrisse*, etc., *cit.*, §§ 21 s.

contenido veritativo, complementarlo si se da el caso, limitarlo, etc. Ya en eso se aprecia una diferencia importante: mientras que en el caso del En-sí el planteamiento se refiere a toda la realidad, en el caso del Para-nosotros la totalidad se forma con un número infinito de reflejos concretos y singulares, o con la síntesis teorética de aquellos que se refieren a un determinado complejo fáctico. Por ello a propósito de esos detalles y de esas generalizaciones concretas, la cuestión epistemológica, tan decisiva en el estudio del En-sí, no constituirá más que un fundamento general. Sabemos, ciertamente, por nuestros anteriores análisis de la práctica cotidiana, que el hombre normal se comporta respecto de tales refiguraciones de la realidad objetiva como respecto de refiguraciones de realidades, y no como respecto de meras representaciones. Por regla general, tal es el caso también en la concreta práctica científica. Así puede ocurrir frecuentemente que científicos que no reconocen epistemológicamente la existencia del En-sí con independencia de la consciencia, se comporten en el manejo de los diversos reflejos dados en la forma del Para-nosotros exactamente igual, en la práctica, que los que afirman epistemológicamente la objetividad del En-sí.

Hemos hablado del carácter lo más veraz posible del Para-nosotros. Luego de todo lo que hemos expuesto sobre esta cuestión también en otros contextos, no harán falta aquí más que algunas observaciones de resumen. Sabemos ya, ante todo, que la aproximación más exacta posible a la realidad tal como ésta es en sí no tiene nada en común con un reflejo fotográfico de la misma. El prejuicio según el cual ésta es la forma originaria del reflejo se refuta ya por el hecho de que una técnica de desarrollo relativamente alto y un nivel también relativamente alto de desantropomorfización del reflejo, científico, son condiciones imprescindibles para que pueda hablarse realmente, y no sólo metafóricamente o retóricamente, de exactitud fotográfica del reflejo de la realidad. No es casual, en efecto, que este tipo de reflejo pase necesaria y rápidamente a refigurar hechos no perceptibles con los sentidos humanos (desde las instantáneas, pasando por la roentgenespectroscopia hasta la fijación fotográfica de acaecimientos atómicos). La reproducción fotográfica es, pues, exclusivamente —si se la contempla del modo más amplio—, uno de los instrumentos de que disponemos para captar exactamente y científicamente la singularidad y para facilitar la articulación correcta de la misma en contextos generalizados. En

el curso de su larga evolución, el reflejo científico ha elaborado, empero, otros instrumentos más para el reflejo de relaciones particulares y generales entre los objetos, etc.; baste con aludir al papel de las matemáticas en estos trabajos. Cuando por esas vías determinados aspectos del En-sí se trasforman en un Para-nosotros, se hace evidente sin más que la correspondiente refiguración no puede tener el carácter de la reproducción fotográfica, si es que ha de ser correcta y fiel a la realidad. Pero precisamente este tipo de reflejo ha sido para los enemigos de una generalización teorética del concepto un argumento profusamente utilizado. Como esos autores insisten en identificar el reflejo en general con una fotocopia, cometen el mismo error de aquellos que identifican ciertas propiedades de la materia con su Ser-en-sí.

La trasformación del En-sí en un número infinito de reflejos diversos en la forma del Para-nosotros plantea cada vez un problema doble: el fenómeno refigurado —singular, particular o general— tiene que reproducirse del modo más adecuado posible, y la reproducción tiene que encontrarse al mismo tiempo en armonía con los demás reflejos. De eso se sigue el carácter, de antiguo conocido por nosotros, propiamente aproximado de cada conocimiento, pues es claro que refiguraciones posteriores pueden complementar, corregir y hasta eliminar completamente las antes conseguidas. También se sigue de ello que —desde un punto de vista rigurosamente epistemológico— lo único que puede considerarse contrapolo concreto del En-sí es la totalidad del Para-nosotros llevado a síntesis. Tomado con ese rigor, esa exigencia de totalidad es, como también hemos visto antes, un mero postulado. En la práctica —englobando también las ciencias— suele trabajarse un terreno más o menos limitado en cada caso, o sea, sólo se correlacionan y sintetizan directamente los reflejos que se refieren a ese campo. Pero a pesar de ello el postulado de totalidad de la teoría del conocimiento tiene gran importancia práctica y, por ello, también filosófica: siempre existe la posibilidad de que una trasformación del En-sí en un Para-nosotros, aunque a primera vista no parezca tener ninguna relación con la síntesis alcanzada en cada momento, sin embargo, pueda resquebrajar los fundamentos de ésta e imponer a la ciencia nuevas investigaciones y síntesis. Puede bastar con aludir a las conmociones acarreadas en las ciencias sociales por la teoría copernicana y por la doctrina darwinista. Desde el punto de vista filosófico todos los Para-nosotros constituyen un todo conexo, aunque ello no se

realice nunca del todo en la práctica científica; y sólo en esta forma constituyen el contrapolo real, formado en la consciencia conocedora, del En-sí epistemológico unitario; sólo en esa totalidad trasforman su abstracción en la madura totalidad concreta del mundo conocido. (Recordamos aquí otra vez la concepción hegeliana del En-y-para-sí.)

Esta afirmación filosófica de que la abstracción y la pobreza en contenido del En-sí en la teoría del conocimiento constituye el presupuesto imprescindible de una captación de la realidad en su concreta totalidad desplegada, puede parecer algo paradójica si se la considera desde la posición de modernas actitudes intelectuales. Pues puede pasarse por alto que lo que la epistemología científica del materialismo dialéctico dice acerca del En-sí y el Para-nosotros no es más que una adecuada toma de consciencia de lo que la práctica humana pone siempre en acción para tener éxito. En primer lugar —cosa de la cual ya hemos hablado—, la distinción más exacta posible entre el saber y la mera opinión, esto es, entre la realidad objetiva tal como se la reproduce con corrección aproximada, y la mera representación subjetiva acerca de ella. En segundo lugar, la suspensión de la práctica, de la que ya hemos hablado también en otros lugares, destinada a captar con la mayor fidelidad posible la realidad de que se trate en su Ser-en-sí. No hay campo alguno de la acción humana en el que esos dos actos no sean presupuestos imprescindibles de la efectividad. Puede incluso decirse que el progreso real se manifiesta en la fecundidad de esa suspensión, en la anchura y la complicación de las mediaciones con cuya ayuda se realiza algún objetivo. Sólo así puede conseguirse la correcta unificación de la teoría y la práctica. Engels tiene toda la razón cuando acentúa en esto el papel decisivo de la práctica y aduce como ejemplo concluyente el hecho de que aunque la sucesión regular de fenómenos suscita la representación de la causalidad, sólo la práctica puede suministrar la puesta a prueba y la confirmación de la conexión causal.[1] Pero eso no disminuye la importancia de la suspensión de la práctica en beneficio del conocimiento. Al contrario: pues las experiencias de la práctica, precisamente para dar lugar a una práctica fundada, tienen que fijarse e interpretarse teoréticamente, lo cual sería imposible sin nuevas suspensiones. Así, pues, la práctica como motor y criterio del conocimiento no acarrea una

1. ENGELS, *Dialektik der Natur*, *cit.*, págs. 615 s.

supresión de la objetividad, como piensan diversas corrientes modernas, ante todo el pragmatismo, sino, precisamente en interés de la práctica, una intensificación de la intención de objetividad; esto va a menudo acompañado por una epistemología falsa que contradice el sentido de los actos reales en la teoría y en la práctica; pero que no altera en nada la situación objetiva que acabamos de esbozar.

Todas estas consideraciones muestran claramente que un concepto claro y fecundo del En-sí —y con él del Para-nosotros— no puede conseguirse más que liberándose de todo énfasis, de todo contenido emocional subjetivo. Con esto no se pretende negar que pueden subyacer a las concepciones enfáticas del En-sí —aquí brevemente descritas— reales necesidades sociales y, por tanto, vivencias humanas subjetivas auténticamente vividas. Pero ni el pathos subjetivo más intenso puede garantizar nunca corrección y objetividad epistemológicas. La amplia inmersión de experiencias del trabajo prácticamente acertadas en el mundo de las representaciones mágicas muestra este fenómeno con tanta claridad como, más tarde, las imágenes religiosas del mundo en las que se insertaron originariamente como elementos ciertas teorías científicas. Mientras esas formaciones mixtas son capaces de sostenerse frente a la evolución de la sociedad y de la ciencia, un enfático Para-nosotros puede dar la réplica al En-sí enfáticamente vivido. O sea: si la captación del En-sí tiene lugar con complejos vivenciales de los que suelen describirse con la expresión «salvación del alma», o se pone con ellos en una conexión firme, entonces el comportamiento humano producido por el Para-nosotros no puede tampoco tener un carácter desantropomorfizador: tiene que estar orientado ético-religiosamente, recurriendo a la ayuda de afectos ascéticos, extáticos, etc. Baste con recordar la doctrina plotiniana del eros, entre los neoplatónicos, o la mística cristiana, india, taoísta, etc.

El nacimiento de las modernas ciencias de la naturaleza y, con ellas, la imposición general de los métodos desantropomorfizadores han alterado radicalmente esa situación. Antes hemos aludido a la doctrina de la «doble verdad» como fenómeno de transición, y hemos indicado que en la Edad Moderna ha experimentado una especie de renacimiento, con las modificaciones necesarias, naturalmente. También por lo que hace al para nosotros, a la componente subjetiva del En-sí, es Kant una figura de transición de importancia máxima. Ya en la epistemología se presentaba esa duplicidad, por-

que el En-sí se ponía a la vez como evidentemente existente y como absolutamente incognoscible. Pero para Kant mismo el En-sí es —a diferencia de lo que ocurre en el neokantismo— la piedra angular de la construcción filosófica de conjunto, pues lo que tenía que ser inaccesible al intelecto conocedor humano resultaba realizable en la ética: el contacto directo con el mundo de la Cosa en sí; y ese contacto directo vale también para la religión en cuanto que sus contenidos esenciales se sitúan en el sistema como postulados necesarios de la razón práctica. Con eso se disipa el carácter puramente negativo, incognoscible, del mundo de la Cosa en sí, y éste cobra en cuestiones de importancia un perfil perfectamente acusado; baste con aludir al tema de la «causalidad en la libertad». Aquí se abre una puerta que deja un camino libre para la irrupción del énfasis en la concepción del En-sí. Por reservadamente, y a veces hasta con premeditada sequedad, que suela expresarse Kant, siempre se hace patético, emocionalmente cargado, cuando aparece en lontananza el En-sí; tomemos un paso cualquiera para documentarlo: «...y así la magnificente revelación que le sale al encuentro por la pura razón práctica mediante la ley moral, a saber, la revelación de un mundo inteligible por la realización del concepto de libertad, en otro caso trascendente...».[1] La antigua proclamación del cosmos trascendente y en sí había encarnado, ciertamente, ese patetismo de un modo aún más pleno, y la diferencia cualitativa apreciable consiste en que Kant ha excluido con rigor metodológico del «eros» que conduce a él toda intención cognoscitiva. Esta es, en el pensamiento de Kant, la base que estatuye su típica separación mecánica de las dos esferas aisladas de lo teorético y lo práctico.

La separación mecánica subsiste sin duda, y de modo especial, en el pensamiento de los neokantianos, pero el pathos se rebaja en el curso del tiempo hasta un cursi concepto pequeño-burgués de cumplimiento del deber para con el estado. El período imperialista renueva por último el énfasis sólito en estos planteamientos, aunque con un cambio funcional nada irrelevante: no sólo se niega la cognoscibilidad de la Cosa en sí, sino que se renuncia a todo conocimiento racional y se acepta el consecuente agnosticismo de la herencia kantiana (y de Hume y Berkeley): en el lugar de la cap-

1. KANT, *Kritik der praktischen Vernunft* [Crítica de la razón práctica], Erster Teil [Parte primera] I. Buch [Libro primero], 3. Hauptstuck [3.ª sección].

tación del En-sí por medio de la acción ética (como enseña Kant), aparecen nuevos supuestos órganos irracionales, enfáticamente emocionales, para el acceso a la realidad —no menos supuesta— en sí: tales son las diversas formas de la intuición en Dilthey, Bergson o Simmel, e incluso la ontología del existencialismo, tan diversa en lo demás. Cuanto más se despliegan estas tendencias, tanto más claramente se manifiesta en ellas el carácter esencialmente subjetivo de todo En-sí puesto enfáticamente. Cada vez queda más claro que se funda exclusivamente en determinadas necesidades ideológicas del día. Por último, ese En-sí enfático resulta dependiente del Para-nosotros, con lo que la relación real entre ambos se presenta invertida. El que el contenido de esa acción enfática no sea ya la luz cegadora del «Uno» plotiniano, sino la oscuridad impenetrable de la heideggeriana «nada dadificadora» no altera en nada esencial las cuestiones filosóficas decisivas, la polar copertenencia entre un pseudo-en-sí antropomorfizador, proyectado desde el sujeto sobre la objetividad, y un comportamiento semirreligioso, semiético, subjetivo y enfático que pretende, desde luego, conocer la esencia. (No contradice a lo expuesto el que haya también un aspecto ético en la actividad desantropomorfizadora, científica. Pues esta ética consta simplemente del mandamiento de servir exclusivamente a la verdad objetiva, de refigurar el En-sí del modo más pleno posible, lo más imperturbado que sea posible por añadidos subjetivos. Este mandamiento puede crecer a veces en el sujeto hasta un pathos poderoso, pero su intención se orienta a eliminar del proceso de conocimiento toda subjetividad.)

II *La obra de arte como ente-para-sí*

Como la ciencia y el arte reflejan la misma realidad, es obvio que categorías tan fundamentales como el En-sí y el Para-nosotros tienen que darse en ambos. Pero como esas categorías, especialmente el En-sí, son más resueltamente categorías del ser en general, y mucho menos expresión del mero-ser-así de determinados objetos —cuestión que no se hace prácticamente decisiva hasta llegar al Para-nosotros—, la diferencia básica de la realidad buscada en cada caso, en el arte y en la ciencia, aparece clara desde el primer momento: la ciencia se orienta a refigurar el ser como tal, en su forma más depurada, dentro de lo posible, de todo añadido subje-

tivo; mientras que el ser mentado por la posición estética es siempre el mundo del hombre. Sabemos, ciertamente, por anteriores reflexiones, que tampoco en el reflejo artístico puede hablarse de una subjetividad arbitraria, y aún menos de un capricho subjetivista. También aquí se tiene un proceso de purificación del sujeto —íntimamente relacionado con la concepción estética del En-sí—, pero ese proceso no llega a cuajar en la tendencia a eliminar la subjetividad dentro de lo posible y hacer del sujeto un mero órgano receptor de la realidad objetiva; en lo estético el proceso purificador tiene sólo la intención de superar lo meramente particular del sujeto. Pero no con abstracta radicalidad, sino más bien —puesto que también ciertos rasgos particulares de la personalidad humana están a menudo muy íntimamente vinculados con su esencia— con una intensa tendencia preservadora, o sea, sin eliminar más que lo que realmente es mera particularidad. Cézanne ha comprendido ejemplarmente este proceso cuando habla del artista como de un «órgano receptor, un aparato registrador de sensación», el cual es sin duda un órgano «bueno, sensible, complicado». Y cuando el artista se mezcla en ese esquema, cuando, insensato, osa inmiscuirse con la voluntad en el proceso de traducción, mete en él su propia irrelevancia particular, y la obra pierde valor... Su voluntad tiene que callar. El artista tiene que reducir al silencio en su interior todas las voces del prejuicio...».[1] El análisis de esas actitudes, acusadas precisamente en los grandes artistas, contiene una clara alusión al modo de manifestación del En-sí en la esfera estética. Lo que en el reflejo desantropomorfizador científico y depurado se presentaba como abstracción del En-sí es aquí una omnipresencia de difícil captación conceptual inmediata: el En-sí está presente en todas partes y en ninguna en el acto del encadenamiento estético, determina imperativamente cada momento singular y queda al mismo tiempo siempre recubierto y escondido por la actividad creadora, hasta la imperceptibilidad muchas veces.

Ya en esta formulación máximamente abstracta destacan claramente estos específicos rasgos esenciales del reflejo estético que hemos tratado con detalle en otros contextos. La ulterior consideración de los mismos, hasta su mera enumeración —si se recuerdan los puntos de vista antes conseguidos—, pueden mostrar fácilmente lo que sigue: por una parte, lo estético se orienta exclusiva

1. CÉZANNE, *Über die Kunst, ed. cit.*, pág. 9.

mente al mundo del hombre y tiene por ello que diferenciarse en rasgos decisivos del reflejo desantropomorfizador. Por otra parte, esa tendencia no pretende en modo alguno suprimir la objetividad del En-sí; de ello resultan, por el contrario, consecuencias que —en último término y sólo en último término— coinciden plenamente con los resultados de una concepción materialista dialéctica del En-sí y el Para-nosotros. Esta última afirmación no puede sorprender sino a quienes —consciente o involuntariamente— ignoren el materialismo y la dialéctica espontáneos de la vida cotidiana, a quienes, por la influencia de modernos prejuicios, estén acostumbrados a ignorar, o a subestimar por lo menos, las básicas tendencias, tan próximas a la vida, de la positividad estética, fijadas o preservadas por su resultado en ella. Este materialismo espontáneo de lo estético es sobre todo llamativo en el comportamiento de artistas importantes respecto de la naturaleza. Acabamos de aducir una sentencia de Cézanne determinada por esa actitud, pero la frase podría completarse fácilmente con la práctica de muchos grandes creadores artísticos. Cierto que, si se analiza la relación con la realidad que subyace a esas actitudes, se tropezará en seguida con una curiosa duplicidad central y característica del reflejo estético. Pues la negativa a mezclar al sujeto se refiere tanto al En-sí como al Para-nosotros; el principio de esa actitud declara que es ilícito y sumamente peligroso para la constitución de una auténtica obra de arte que el autor se permita corregir la naturaleza; pero, al mismo tiempo, el principio declara que la refiguración subjetiva en la consciencia del artista debe ser plenamente respetada sin condiciones por la subjetividad, especialmente por la particular.

Vemos, pues, ya a primera vista la corrección de la afirmación dialéctica según la cual la distinción exacta y excluyente entre subjetividad y objetividad no tiene vigencia más que para los planteamientos epistemológicos. En cualquier otro campo se dan las transiciones más varias, puntos de mutación, etc. Esto no significa, naturalmente, que con ello se aniquile de modo total la diferencia entre la subjetividad y la objetividad. Al contrario. Precisamente nuestra reciente afirmación sobre el comportamiento del artista en el proceso de creación muestra la clara intención de distinguir. A un lado se encuentra una subjetividad que da expresión a la verdadera esencia del mundo. Al otro lado se encuentra una subjetividad que queda presa en la mera particularidad subjetiva, una subjetividad que no puede o no quiere romper sus propias limitaciones subjeti-

vistas. Entre ambas hay que trazar una frontera precisa. Se trata de un hecho fundamental de la positividad estética, no de un talante o una veleidad de ciertos artistas. Todo ello se manifiesta en lo siguiente: en las obras mismas puede apreciarse con exactitud cuándo esa lucha de la subjetividad consigo misma por captar el En-sí del mundo ha terminado victoriosamente, y cuándo ha fracasado; del mismo modo que en el reflejo científico puede distinguirse entre la verdad y el error. El problema del En-sí subsiste, pues, para lo estético. Pero experimenta modificaciones muy esenciales. Estas modificaciones proceden de la necesidad social que dio nacimiento al reflejo estético de la realidad. En efecto: al convertirse el mundo del hombre en objeto último y decisivo de la refiguración estética, queda dada en el objeto alcanzable del arte —el objeto que tiene que aferrar— una intrincación y una copresencia indisolubles de la subjetividad y la objetividad. Ese mundo es para la consciencia de la personalidad individual un mundo en sí, una realidad independiente de ella. Pero, al mismo tiempo e inseparablemente de esa objetividad, es también el producto de la actividad común de todos los hombres, de la humanidad. En el reflejo científico, la objetividad presente tiene que ser el momento dominante. La diferencia entre la historia de la humanidad y la historia de la naturaleza —que consiste, como dice Marx citando a Vico, en «que hemos hecho la una y no la otra» [1]—, no cambia nada en eso, por importante que pueda ser para la metodología de las diversas ciencias particulares. La situación es diversa en el reflejo estético, en el cual no sólo se trata de captar el mundo del hombre en el más amplio sentido —y sólo en esa perspectiva aparece en él la naturaleza—, sino, además, de referir de nuevo ese mundo de un modo inmediato a los hombres.

En todo análisis estético se encuentra en primer plano el carácter evocador del arte; desde el punto de vista de nuestras presentes consideraciones, ese carácter no es sino dicha referencia retrospectiva elemental del mundo del hombre al hombre mismo. En las ciencias sociales ese mundo del hombre se convierte simplemente en objeto, cuyo contenido consiste en los hechos, las relaciones, etc., constituidas por los hombres mismos. En el arte, por el contrario, el proceso evolutivo de la humanidad se refiere inmediatamente a cada hombre singular. Pues la evocación artística se propone ante todo que el receptor viva como cosa propia la refiguración del

1. MARX, *Kapital, cit.*, I, pág. 336.

mundo objetivo de los hombres. El individuo debe encontrarse a sí mismo —su propio pasado o su presente— en ese mundo, y tomar así consciencia de sí mismo como parte de la humanidad y de su evolución. La obra es capaz de despertar y desarrollar la autoconsciencia del individuo en el más alto sentido de la palabra. Esa finalidad es inalcanzable sin una refiguración fiel del En-sí en el objeto representado. Pues la autoconsciencia despertada por la evocación artística sería un autoengaño, una frase hueca, hasta una trampa, si su contenido no fuera —en última instancia— un momento importante para la evolución de la humanidad, y precisamente tal como es o fue en sí. Por eso, como se ha insinuado antes, el En-sí es omnipresente en el reflejo estético. Pero por esa misma razón es imposible que aparezca en su forma pura, epistemológicamente abstracta y vaciada de contenido, al modo como se presenta en el reflejo científico. Pues un efecto evocador sobre hombres concretos no puede conseguirse más que mediante la refiguración de la realidad concreta, mediante la refiguración de una realidad que manifieste todos los rasgos esenciales de lo objetivo, aunque con la evidente modificación de que las figuras que representen esas entidades hechas por los hombres mismos en el curso de la evolución, recibirán un acento privilegiado, con objeto de suscitar en el receptor evocadoramente la vivencia del «tua res agitur».

Por dicha razón, ese momento subjetivo del En-sí debe hacerse visible como elemento orgánico interno, inmanente. La purificación, antes aludida, de la subjetividad creadora, para eliminar de ella la mera particularidad, está precisamente al servicio de esa finalidad. Lo humano tiene que recibir forma artística en esa duplicidad: tanto como algo objetivamente incluido en el Ser-en-sí de la realidad reflejada por la obra de arte cuando como subjetividad presente en esa realidad y capaz de elevar en todos los hombres el En-sí a una vivencialidad inmediata. La necesidad de una tal inmediatez no es idéntica con la de la vida cotidiana, como sabemos ya por superación de la vida cotidiana y en la reinstauración de su inmediatez de un modo completamente nuevo. Esta nueva inmediatez establece en la esfera estética una relación entre la apariencia y la esencia cualitativamente diversa de la que impera en el reflejo desantropomorfizador. Se ha subrayado ya que en ambos reflejos se refigura la misma realidad: la copertenencia dialéctica de apariencia y esencia, el tener-que-aparecer propio de la esencia y la vinculación-a-la-esencia propia de la apariencia, su contradictoria carga

esencial, es una relación ineliminable de toda realidad objetiva si no se quiere deformar su naturaleza y su estructura. Pero en el reflejo desantropomorfizador es inevitable la operación de separar estrictamente la esencia de la apariencia, con objeto de poder descubrir concretamente su unidad, como unidad de una contraposición, gracias al movimiento dialéctico, visible por la separación metodológica, de ambos factores en su divergencia y en su convergencia. También el reflejo antropomorfizador estético tiene que practicar una separación; tampoco él puede establecer la unidad sino como resultado de un proceso dialéctico; pero el resultado final es en él de estructura cualitativamente diversa: parece ser un restablecimiento de la originaria unidad inmediata de la esencia y la apariencia. Como sabemos, empero, eso es sólo una apariencia, aunque necesaria y conscientemente producida. Pues la nueva inmediatez segunda y superior de la obra de arte, realizada mediante su medio homogéneo, da nacimiento a un mundo en el cual cada apariencia hace visible y vivenciable, de modo inmediato y suscitando evocaciones en esa su inmediatez, la esencia que le subyace y la forma. El reflejo científico produce como Para-nosotros en la consciencia una comprensión de la contradictoria unidad de la esencia y la apariencia; el proceso propio del reflejo estético lleva a la vivencia de su copertenencia inseparable, de apariencia inmediata, pero muy mediada a veces objetivamente. La acusada divergencia, la contraposición incluso entre los diversos reflejos, no debe, pues, esconder el hecho de que en ambos casos, aunque de modos muy diferentes, pasa a ser un Para-nosotros la misma estructura del En-sí.

Marx ha escrito: «Toda ciencia sería superflua si la forma apariencial y la esencia de las cosas coincidieran inmediatamente».[1] No hay duda de que el reflejo científico representa esa forma de copertenencia y divergencia de la esencia y la apariencia. Cuando la obra de arte da precisamente forma a su coincidencia sin resto, la vuelta a la inmediatez de la vida es en realidad aparente, pues una tal inmediatez no resulta ser —ya en la práctica inmediata de la vida— sino frecuente apariencia engañosa. La coincidencia estética presupone pues la posición de una nueva inmediatez, y ésta no es ninguna «obviedad» engañosa como en la vida, sino una especie de milagro; un milagro, ciertamente, producido conscien-

1. *Ibid.*, III, II, pág. 352.

temente por el hombre con objeto de descubrir conexiones vitales auténticas y profundas. Pero incluso esta unificación inmediata de la apariencia y la esencia en la nueva inmediatez de lo estético está lejos de ser una «invención»; más bien expresa un importante aspecto de la realidad que existe en sí. Hegel ha formulado del modo siguiente la situación resultante: «Por eso la apariencia es, frente a la ley, la totalidad, pues contiene la ley, pero también más que ella, a saber, el momento de la forma que se mueve a sí misma».[1] También la ciencia, naturalmente, puede aproximarse al conocimiento de una tal totalidad a través de complicados y muy mediados rodeos. Pero la peculiaridad de la nueva inmediatez de las obras de arte consiste en que éstas la ofrecen inmediatamente, uno actu. En eso se manifiesta la peculiaridad del poder estético: el «en sí» y el «en y para sí» se aproximan en él hasta hacerse indistinguibles. Lo que en el reflejo científico es en cierto sentido resultado final, es comienzo en el reflejo estético. Pues si la coincidencia inmediata de la apariencia y la esencia no ha de ser meramente formal, sino de contenido y madura, el Ser-en-sí tiene que poseer una plenitud tan concreta como la que propiamente posee el En-y-para-sí. La distinción precisa entre la teoría del conocimiento y la investigación concreta, característica del reflejo desantropomorfizador, desaparece aquí: la independencia del ser respecto de la consciencia no necesita recibir expresión objetivada sustantiva, pues está concretamente presente en la vivencia artística de cada apariencia concreta.

La convergencia se carga más de sentido si recordamos el camino que ha tenido que recorrer el pensamiento humano para conquistar una concepción correcta del En-sí. La mayoría de las concepciones enfáticas tendían a un desprecio del mundo apariencial, con objeto de poder hacerse con el En-sí trascendente (por ejemplo, el «Uno» de Plotino) en su unidad sin falsear. La escisión del pensamiento kantiano se aprecia en el hecho de que, por una parte, piensa el En-sí en su independencia respecto de la consciencia humana, y, por otra, se representa el mundo apariencial en su concreción como conformado por la aprioridad subjetiva de la consciencia. A pesar de ello, si se sigue la lectura de Hegel, eso representa un progreso respecto del anterior dualismo metafísico

1. HEGEL, *Logik, Werke, cit.*, IV, pág. 146. Lenin cita aprobatoriamente este paso en *Philosophische Hefte, cit.*, pág. 71.

de la apariencia y la esencia, porque Kant ve en ese *apriori* «una actividad necesaria de la razón», con lo que se producen una especie de «objetividad de la apariencia» y una «necesidad de la contradicción».[1] Hegel pasa aquí por alto la debilidad epistemológica de la posición kantiana, a saber: que, a consecuencia de la incognoscibilidad del En-sí, la objetividad de todos los fenómenos es sumamente problemática. Sólo el método dialéctico nacido en la filosofía hegeliana es capaz de atribuir igualmente realidad y Ser-en-sí a la apariencia y a la esencia. Sólo «por de pronto» es la apariencia lo inesencial: cuando se la considera más detenidamente no resulta ser externa a la esencia, «sino que es el propio aparecer de ésta».[2] De este modo cobra la apariencia misma un grado de objetividad relativamente alto. Todo eso se manifiesta a nivel muy superior con el fenómeno. El fenómeno, dice Hegel, es «lo que la cosa en sí es, o su verdad... el fenómeno muestra lo esencial, y lo esencial es en su fenómeno».[3] No es necesario aquí pasar a profundizar y confirmar esa objetividad por medio del materialismo dialéctico.

Lo que aquí importa ante todo es establecer que en el ámbito de lo estético esa concepción, tan laboriosamente conquistada por la filosofía, de la objetividad de la apariencia, de su interacción indisoluble con la esencia, ha sido el fundamento necesario de toda dación de forma desde el primer momento, en cuanto que se realizó en la positividad práctica, sin consciencia del propio hacer. (Como es natural, la ornamentística, que carece de mundo, constituye una excepción, porque no conoce siquiera la contraposición de la apariencia y la esencia. Pero el problema aparece en cuanto se produce alegoría. Aunque toda alegoría rebaja la apariencia hasta la nulidad, frente a la esencia trascendente conceptual, en muchas formaciones alegóricas se produce espontáneamente, práctica y artísticamente, una concepción estética de la apariencia como realidad, negando así inconscientemente la intención mágico-religiosa. Sólo así se explica que tantas cosas que originariamente se proyectaron como alegoría consigan luego ejercer una acción puramente estética, al olvidarse el sentido originariamente trascendente.) Esta originaria versión artística de la relación entre la aparien-

1. *Ibid.*, III, pág. 41.
2. *Ibid.*, IV, págs. 7 s.
3. *Ibid.*, pág. 116.

cia y la esencia da lugar a una nueva complicación de la relación entre el En-sí y el Para-nosotros en la esfera estética. La generalidad abstracta del En-sí tiene en el reflejo científico la función de descubrir y hacer concebible el mecanismo de la conexión real de la esencia y la apariencia, el sistema dinámico de mediaciones entre ambas; el reflejo estético levanta en cambio la unidad y la inseparabilidad originarias objetivas de la esencia y la apariencia a una inmediata proximidad vivencial. Como ambos son aspectos del Ser-en-sí, ambos modos de reflejo son igualmente fieles. Su contraposición se revela en el hecho de que el poner estético —a consecuencia de su referencialidad a lo humano, a consecuencia de su intención evocadora— tiene que contener ya en el En-sí mismo un tal momento orientado al hombre, esto es: en el reflejo estético el En-sí contiene elementos del Para-nosotros. Pero esta situación tiene como contradictoria complementación la consecuencia de que el Para-nosotros estético, si, como se desprende sin más de la estructura de ese poner, ha de cumplir su función de un modo evocador, tiene que objetivarse en un nuevo En-sí. Y con esto llegamos a un rasgo esencial decisivo de la relación estética entre el En-sí y el Para-nosotros. Su carácter real y su amplia significación no podrán descubrirse plenamente sino cuando hayamos contemplado esos conceptos según muchos otros aspectos; sólo cuando apliquemos al problema del En-sí y el Para-nosotros resultados obtenidos en otros contextos, podrá concretarse en una tesis amplia la afirmación abstracta que acabamos de hacer.

Volvamos a la particularidad que, como hemos mostrado detalladamente, tiene en el reflejo estético —a diferencia de lo que ocurre en el científico— un lugar central privilegiado. Esa posición de centro ocupada en el reflejo estético por la particularidad y que supone una superación permanente de todo lo general y todo lo singular en la particularidad, da al indicado problema del En-sí y el Para-nosotros su verdadera anchura y su profundidad. Pues el hecho de que la realidad reflejada aluda ella misma al hombre, a lo propio de la humanidad, suscita inmediatamente la impresión de que se va a introducir en el En-sí necesariamente objetivo una mera subjetividad. Pero esa apariencia se corrige si se infieren todas las consecuencias necesarias del lugar central de la particularidad en el poner estético. La particularidad como centro significa también, en efecto, un punto medio entre la individualización y la generalización, y precisamente —como también se ha mostra-

do ya— no como mera mediación, sino como fuerza sintética activa por cuya eficacia cada objeto, cada relación, etc., reúne en sí una singularidad viva y, al mismo tiempo e inseparablemente de ella, un grado relativamente alto de generalización, para irradiar así las luces fundidas de esa síntesis. Pero esa situación categorial contiene la relación del objeto estético —de su En-sí y su Para-nosotros— con los hombres, con la evolución de la humanidad, y la contiene ya elevada a objetividad. Es claro que en esa situación hay que subrayar especialmente la relación a lo propio de la humanidad. Pues también el hombre individual de la cotidianidad refiere necesariamente a sí mismo la mayoría de los acontecimientos de su vida; no sería posible ninguna práctica con éxito si ese acto no se realizara espontánea e ininterrumpidamente. El hombre de la cotidianidad lo hace necesariamente, empero, y respecto de su personalidad privada, respecto de sus fines singulares concretos, etc.; e incluso cuando —excepcionalmente— es la totalidad de su vida, de su personalidad, la que entra como objeto de referencia, queda sin superar la privaticidad. Dicho categorialmente: se trata siempre de algo singular, y cuando —como ocurre, por ejemplo, en el trabajo— se presenta una tendencia a la generalización, lo general tiene que garantizar simplemente el éxito de la empresa singular, aunque sea con las necesarias mediaciones, entre las cuales las habrá particulares; ya hemos hablado de este papel de la generalidad cuando analizamos la necesaria suspensión de las finalidades subjetivas en el trabajo.

Lo que queremos indicar aquí rebasa pues ampliamente la relación o autorreferencia al hombre corriente en la vida cotidiana. (Los problemas específicos de la ética, en los cuales aparecen con frecuencia cuestiones análogas a la que nos ocupa, no son propios de este contexto.) Desde este punto de vista la ciencia entera, incluso cuando tiene como objeto al hombre, es una única y grande suspensión de las finalidades humanas particulares subjetivas. La situación es muy distinta en el caso del poner estético. El centro activo de la particularidad es, por una parte, como singularidad superada y, por tanto, preservada en la superación, algo lo suficientemente próximo a la vida para poder estar en una relación inmediata con el hombre individual; y, por otra parte, la generalidad superada, pero preservada como movimiento generalizador, levanta toda singularidad por encima de su idiosincrasia, la libera de sus vinculaciones y relaciones puramente privadas y produce aquí

en los objetos y las conexiones conformados, un peculiar reino intermedio que unifica orgánicamente la apariencia inmediata de la vida con la trasparencia del mundo apariencial, con el brillo de la esencia. En esa particularidad como centro se desarrollan objetivamente en el Ser-en-sí los momentos que lo hacen significativo para la especie humana.

La evolución de la humanidad es un proceso objetivo que se desarrolla con independencia de la consciencia de los que participan en él; incluso cuando éstos tienen un papel rector en ese proceso, las consecuencias de sus actos, la significación de su hacer, son por regla general algo muy distinto de lo que su consciencia se había propuesto como objetivo a realizar. Ese proceso tiene pues en este sentido el carácter indubitable de un En-sí, y la tarea de las ciencias sociales consiste en trasformar lo esencial de él en un Para-nosotros, en posesión de la consciencia de los hombres. La trasposición categorial a lo particular, ejecutada en el poner estético, aporta aquí una importante modificación, porque subraya otro aspecto no menos esencial de ese proceso. Sabemos desde hace tiempo que la realidad así nacida y desplegada es una realidad hecha por el hombre, en el más amplio sentido de esta expresión, que incluye la autoproducción del hombre mismo, de la humanidad. Por eso ese proceso tiene dos aspectos: el aspecto objetivo, en el cual todo lo que se refiere a la consciencia de los individuos participantes es meramente motor o material, con lo que el conocimiento del todo es necesariamente una tarea de la ciencia; y el aspecto subjetivo, el del individuo que participa en ese proceso, que contribuye a hacerlo —consciente o inconscientemente— como su cosa propia, y cuya más propia existencia, desde lo mínimo hasta lo máximo, no puede concebirse como perteneciente a su mismidad más que en conexión con dicho proceso.

Pero ese modo de concebir tiene que presentar los rasgos de la autoconsciencia. Es claro que ésta puede ser verdadera o falsa, al igual que la consciencia objetiva sobre la evolución de la humanidad como objeto del conocimiento; mas los criterios de la verdad son diversos en cada caso. Conocemos los criterios de la verdad científica. La conceptuación del propio destino, encauzado en el de la especie, mediado por éste, nacido de éste para desembocar de nuevo en él, no es, empero más subjetiva ni arbitraria que la de la consciencia desantropomorfizadora y objetivizadora acerca de su objeto de cada caso. El criterio es aquí la persistencia, o, por

mejor decir, la recepción en la evolución de la consciencia de la especie humana. Todos los sentimientos, todas las ideas, todos los ánimos y todos los actos, sean buenos o malos, tienen su verdad desde el punto de vista de esa autoconsciencia cuando, lejos de sumergirse sin dejar rastro en el flujo de aquella evolución, se convierten en momentos de su modificación. Planteado así el problema, se comprende sin dificultad por qué es tan central la categoría de la particularidad en el intento de hallar una solución. Pues no hay duda de que momentos como los descritos, momentos de modificación de la evolución de la humanidad, tienen cierta tendencia a dejarse generalizar, pero sin abandonar por ello el terreno del concreto ser-así; y, por otra parte, tales momentos son también individuales, singulares, pero sin detenerse en una mera singularidad privada. Las dos exigencias apuntan al centro, a la particularidad, que no será aquí en modo alguno un simple punto de encuentro de tendencias contrapuestas, sino, por el contrario, el centro que levanta ambos lados a la peculiar síntesis de la autoconsciencia.

Hemos analizado ya este aspecto de la particularidad como categoría central de lo estético, en el curso de nuestro estudio categorial; y también indicamos entonces que su realización en esta esfera asume necesariamente la forma de lo típico. Lo típico es, en efecto, el terreno intermedio en el cual se concentra una tal significación generalizada de la individualidad de hombres, situaciones, actos, etc., sin abandonar por ello su individualidad, sino, por el contrario, intensificándola. Es claro que un reflejo adecuado de una tal clase de objetividades no es posible más que evocadoramente. Mas así pasa a primer término en el Para-nosotros estético precisamente aquel elemento de subjetividad antropomorfizadora cuya eliminación es la principal tarea del reflejo científico. Conocemos ya esta contraposición en sus detalles, como justificación de ambas formas de reflejo por su específica fidelidad a la realidad. Presuponiendo como conocidas todas nuestras anteriores consideraciones al respecto, observaremos sólo, por lo que hace a nuestro presente problema, que un Para-nosotros de esa naturaleza no es posible más que cuando sus aspectos antropomorfizadores, su esencial naturaleza evocadora, se fundan objetivamente en el En-sí. El fundamento de esto se encuentra manifiestamente en el objeto del reflejo estético, la evolución de la humanidad. Sin dañar su objetividad, repetidamente subrayada, y sin olvidar que esa evolución

tiene lugar en el seno de la naturaleza y de sus leyes, hay que recordar, ya por lo que hace a estas últimas, que siempre hemos considerado como objeto del reflejo estético «el intercambio de la sociedad con la naturaleza», y no ésta misma. Basta eso para indicar que lo que aquí se hace objeto no es el En-sí de la naturaleza, puro y sin afectar —incluso inafectable— por impresiones subjetivas, sino una naturaleza que se encuentra en interacción ininterrumpida con un sujeto activo, aunque éste no sea individual, sino un sujeto colectivo: la sociedad de cada caso y, mediante ella, el género humano.

Pero con todo eso no se tendría aún ninguna modificación del En-sí, como muestra la estructura objetiva de las ciencias sociales, en las cuales el resultado de la investigación es la consciencia de la humanidad acerca de su propia evolución. Mas en lo estético interviene además un momento de inserción de la subjetividad, que no es la introyección de la misma en una esfera ajena y puramente objetiva, como en el caso de las hipóstasis. Al contrario: el momento subjetivo es aquí una componente orgánica fundamental de la objetividad específica de ese objeto precisamente. Así pues, cuando la autoconsciencia de esa precisa subjetividad —y sólo ella— se sitúa en el centro del reflejo estético, la subjetividad creadora se limita a liberar justificadamente en el objeto reflejado algo que le es naturalmente intrínseco. Es imposible acentuar demasiado la expresión «justificadamente». Pues la meditación de sí mismo que le subyace temáticamente es un momento objetivamente esencial del proceso objetivo mismo. Es verdad que el resultado de los acontecimientos singulares, de las fases y, particularmente, de las épocas históricas no depende de los individuos humanos activos, sino de fuerzas objetivas, como la evolución de las fuerzas productivas y las trasformaciones por ella producidas en las relaciones de producción. Pero de ello no se sigue en modo alguno que las acciones individuales de los individuos humanos que constituyen inmediatamente ese proceso hayan de considerarse de efectos y consecuencias nulas para ese proceso.[1] En segundo lugar, hay que añadir que lo que podría llamarse influencia subterránea, constituida en el curso del proceso con los sentimientos, las ideas, las intenciones, etc., de los individuos, como acompañamiento de las

1. Carta de Engels a Bloch, 21-IX-1890; en MARX-ENGELS, *Ausgewählte Briefe*, cit., pág. 375.

acciones de éstos y como fruto de ellas, es también una fuerza social, de sentido positivo o negativo, acelerador o decelerador del proceso. En tercer lugar, ese complejo puede contemplarse también desde el punto de vista de los individuos participantes, sin sufrir por ello ninguna alteración de su esencia en sí. Este punto de vista hace que muchas cosas aparezcan con otras proporciones y en otra disposición que en el reflejo científico, pero sin ser por eso falseadas, sin resquebrajar la objetividad y la independencia respecto de la consciencia propias del En-sí; lo que pasa es que aparecen en primer plano momentos que en el reflejo científico desaparecen o, por lo menos, pasan a último término; y, a la inversa, los momentos que dominan en el reflejo científico forman aquí una base apenas perceptible a veces, aunque siempre presente.

Pese a la objetividad, imposible de exagerar, de ese nuevo aspecto del En-sí, es indudable que contiene un elemento de subjetividad. Así se aprecia no sólo por el hecho de que su modo inmediato de manifestación —sin duda vinculado profundamente con su esencia— se concentra en torno de individuos activos, impresiones individuales, etc., sino también porque esos objetos serían incaptables e incomprensibles si no contuvieran ya en su coseidad objetiva, claras alusiones, inequívoca intencionalidad a la vida intelectual y emocional de los individuos. También aquí bastará con resumir, con referencia al nuevo problema, observaciones ya hechas en otros contextos: la particularidad como categoría estética es una expresión formal de la vinculación aquí buscada de las acciones, los sentimientos, etc., humanos individuales con su significación en el proceso evolutivo de la humanidad. La tipicidad de que varias veces hemos hablado, directamente derivable de la particularidad, cobra su verdadero sentido cuando se refiere a ese complejo objetivo: son típicos los caracteres, las situaciones, las intenciones, etc., que aluden claramente al indicado aspecto de la evolución de la humanidad, que lo hace destacar con plasticidad significativa y sensible. La determinación de lo típico, su delimitación respecto del término medio y de lo excéntrico, no puede realizarse filosóficamente de otro modo. La naturaleza de la tipicidad no puede aclararse realmente más que cuando ocupa esa posición en el complejo problemático En-sí — Para-nosotros.

La posición central de la particularidad en el reflejo estético al procurar esa concreta objetividad a la transformación del En-sí en Para-nosotros, presenta otras dos peculiaridades que también

hemos tratado antes con detalle, razón por la cual bastará ahora una mera alusión a su función. Recordaremos ante todo que el reflejo estético contiene ya en su objetividad primaria una toma de posición respecto del objeto refigurado, una actitud de partido en favor o en contra de él. Es claro que ni la vida cotidiana ni la ciencia son posibles sin tales actitudes o decisiones; pero es esencial a ambas el enlazar con el Para-nosotros más objetivo posible, y concebirlo «sine ira et studio», de tal modo que refleje el En-sí con la mayor exactitud posible. La toma de partido es frecuentemente presupuesto del proceso intelectual en cada caso, y sus consecuencias para el aprovechamiento de los conocimientos objetivos logrados son incalculables. Pero si los deseos, las aspiraciones, etc., penetran en el reflejo mismo, tienen que perjudicar la práctica, pues la acción con éxito presupone el conocimiento más exacto posible de la realidad objetiva; remitimos de nuevo al concepto ya expuesto de suspensión de la práctica en el proceso de trabajo, por simple que sea, y aún más en la ciencia. Desde este punto de vista el reflejo estético se diferencia radicalmente de los otros dos. No sólo ocurre que la elección del objeto concreto de cada caso tiene como presupuesto la toma de partido en su favor o en su contra, sino que el objeto mismo se refleja y cobra forma por el hecho de que esa toma de partido determina la esencia de su existencia estética precisamente en su objetividad estética. Con esto queda descrita la segunda peculiaridad del reflejo estético que aquí nos interesa: su carácter evocador, tantas veces expuesto. Ese carácter se ha descrito ya tantas veces, distinguiéndolo de fenómenos aparentemente análogos que se dan en la vida y en la ciencia, que seguramente bastará esta simple alusión para comprender su papel en este complejo problemático.

Si concebimos la conexión de todas estas determinaciones en su unidad, se nos presenta con mayor claridad que hasta ahora un rasgo, ya conocido también, del Para-nosotros del reflejo estético: su naturaleza conclusa en sí y al mismo tiempo individual, lo que en su momento llamamos la individualidad de la obra. Como es natural, también en la vida y en la ciencia destiñe, por así decirlo, el hombre hasta cierto grado sobre todo Para-nosotros que capta. Nadie discutirá que incluso una demostración matemática puede dar cierta expresión a la personalidad de un científico importante, y que en la vida no es en absoluto indiferente quién es la persona que hace accesible a sus semejantes un determinado Para-Nosotros,

ni cómo se trasmite subjetivamente. Pero a pesar de ello los parecidos resultantes no deben exagerarse hasta dar en inferencias analógicas. Pues en el terreno científico se trata ante todo de la realidad objetiva en sí, y los rasgos personales posiblemente perceptibles en el Para-Nosotros objetivado son meros añadidos que no pueden afectar decisivamente a la esencia de la cosa. En cambio, en la vida se trata ante todo de resultados prácticamente conseguidos, en los cuales el Qué y el Cómo de las personalidades activas pueden desempeñar sin ninguna duda un papel importante, pero sin objetivarse nunca en formaciones sustantivas. Esto es precisamente lo que ocurre en las obras de arte como individualidades: lo que basta para acotar la situación única, aparentemente paradójica si se formula conceptualmente, del Para-nosotros en el terreno estético: se trata de un reflejo de la realidad formado como figura fija, que pretende validez general y —en principio— por encima del decurso temporal, pero que al mismo tiempo —y también de acuerdo con su principio— tiene un carácter individual concluso.

La insuperabilidad de una componente subjetiva ya en el En-sí del terreno estético se manifiesta ahora en la naturaleza del Para-nosotros que le corresponde y lo refleja. Este momento subjetivo se presenta en el Para-nosotros con especial agudeza. Por una parte, y como hemos mostrado, está indisolublemente vinculado con la validez objetiva de la obra como encarnación de la refiguración estética de la realidad, como Para-nosotros estético. Por otra parte, esa subjetividad es la esencia de la obra que determina en última instancia todos los detalles; la obra misma, como formación estética, no podría existir siquiera si no fuera una individualidad. Pero esta duplicidad no parece paradójica más que cuando se formula así con metodología conceptual. Si consideramos su objetividad originaria se aprecia con evidencia inmediata que la estructura del En-sí del reflejo estético, el ser concreto y la concreta evolución de la humanidad en sus concretas fases y etapas, encarnados en el hic et nunc de un acontecimiento singular alzado hasta lo particular, sólo puede convertirse en posesión de la consciencia humana en la forma de un tal Para-nosotros. Esta subjetividad se exacerba aún más por el hecho de que la apercepción del Para-nosotros estéticos, de la individualidad de la obra, sólo puede ocurrir de un modo evocador. La verdad y la objetividad, sin cuya presencia y manifestación evidentes, esa individualidad será una mera nada, se fundan en el En-sí que existe con independencia de la conscien-

cia. Pues, como expusimos repetida y detalladamente en anteriores consideraciones, la evocación desencadenada por la individualidad de la obra es la acción enfática de una mímesis, presupuesto imprescindible de cuya vigencia es la verdad, aunque ésta no sea el único factor determinante. La individualidad de la obra tiene pues en común con todos los demás modos de manifestación del Para-nosotros esa vinculación a un correcto reflejo del En-sí. Sus momentos subjetivos, aparentemente aparadójicos, no son empero —como son en otras formas de reflejo— obstáculos a la coincidencia del En-sí con el Para-nosotros, ni tampoco añadidos inesenciales a dicha relación, sino, por el contrario, fuerzas motoras específicas que posibilitan esa específica forma de reflejo.

De ello resultan otras peculiaridades de la individualidad de la obra como Para-nosotros, las cuales nos son también conocidas ya, pero que tenemos que recordar ahora desde el punto de vista del presente problema, con objeto de poder conceptuar adecuadamente su contraposición con otras formas de reflejo. En primer lugar, la individualidad de la obra es siempre algo definitivo. Mientras que en la vida y en la ciencia todo Para-nosotros es por principio provisional y, como aproximación óptima en un momento dado, ha de ser siempre relevado por otro mejor, la individualidad de la obra, incluso como Para-nosotros y precisamente en esa función, no puede ser sustituida por ninguna otra mejor, más aproximada a la realidad; la obra individual ha de expresar de un modo evocadoramente eficaz la esencia vivenciable de una etapa importante de la evolución de la humanidad —con una eficacia que lo sea también para generaciones posteriores—, o bien no existirá ni poco ni mucho para la esfera estética. (El que obras de intención estética puedan utilizarse como documentos de época en las ciencias sociales, o como indicaciones sobre los cambios de forma, gusto, etc., en la historia del arte, es cosa que no tiene que ver con nuestro problema.) Como es natural, esa eficacia misma es de naturaleza histórica, y por ello el juicio estético acerca de todos esos hechos será siempre de carácter aproximado, como cualquier otro juicio científico. El hecho de que incluso casos como Homero o Shakespeare, Rembrandt o Händel permitan que el juicio esté sometido a grandes oscilaciones históricas —esos autores pueden incluso desaparecer para el gusto de enteras épocas, y luego resucitar repentinamente— hace de la historia de esa eficacia de las obras y de los artistas un campo especial de la investigación histórico-ma-

terialista, la cual tiene que esforzarse por averiguar las causas sociales de tales oscilaciones. Pero esto no altera la tarea de principio del materialismo dialéctico, que consiste en identificar ese tajante Sí o No de la existencia estética de las obras y en encontrar sus criterios formales y de contenido. Mas para el problema presente del Para-nosotros estético basta del todo con el contraste con el Para-nosotros científico que acabamos de establecer.

La peculiaridad del Para-nosotros estético que estamos estudiando está íntimamente relacionada con otra, que ya conocemos, del poner estético, de la positividad estética: su carácter pluralista. Sabemos que en el reflejo científico todo Para-nosotros, aunque a veces pueda obrar aislado, se da siempre y debe concebirse siempre como momento parcial de conexiones más amplias. Aún más: en principio, el reflejo científico tiende a una unidad fáctico-sistemática en la cual cada Para-nosotros se complementa, concreta, limita, etc., por los demás. En cambio, toda obra individual, toda individualidad artística se basa en sí misma, es sustantiva. Del mismo modo que —desde un punto de vista estético originario— hay varias artes diversas cuya unidad objetiva profunda no puede captarse conceptualmente sino en la filosofía del arte, así también se encuentra en la concepción de cada arte singular, de cada género, una determinada abstracción filosóficamente justificada, un alejamiento intelectual de lo originariamente estético, que está representado precisa y exclusivamente por la obra individual. En la positividad estética originaria no existen, en todo caso, más que obras de arte individuales, las cuales —tomadas de modo inmediato— son nómadas sin ventanas. Cierto que sólo tomadas de modo inmediato, pues su relación con su objeto último —la evolución del género humano— presenta claramente un determinado límite filosófico de esa inmediatez. Pero eso no la elimina concretamente en modo alguno. Del mismo modo que la humanidad consta de individuos humanos, del mismo modo que, consiguientemente, su autoconsciencia no puede manifestarse más que como consciencia de hombres singulares, así también la objetivación, la vivencialidad general de esa autoconsciencia tiene que producirse exclusivamente en obras de arte singulares y sustantivas. La estructura objetiva de este Para-nosotros es una refiguración fiel del En-sí por él reflejado. Si pudiera producirse un Para-nosotros real, conceptualmente generalizado, con toda esa concreción de realidad y con las demás propiedades de la obra de arte, habría que conce-

bir la humanidad como una sustancia de manifestación directa, más allá de los hombres singulares, únicos materialmente reales, que la constituyen; la humanidad tendría que ser entonces una especie de Espíritu del Mundo en el sentido hegeliano. La madura verdad del reflejo estético en las obras de arte individuales, corresponde pues fielmente a la sustancia de la realidad en sí que ellas refiguran: la realidad inmediata de dicha sustancia se expresa precisamente en esa individualización, en esa sustantividad de cada Para-nosotros estético, en el hecho de que cada obra es una individualidad, en el hecho de que su hic et nunc, la grandeza histórica y la limitación histórica de su génesis se encuentran conformadas e ineliminablemente unidas en ella. La ulterior y más profunda verdad sobre esa sustancia, sólo alcanzable en otros casos mediante amplias mediaciones y generalizaciones, la verdad según la cual esa sustancia pervive en el nacimiento y la muerte de millones de individuos y se encuentra en constante reproducción y evolución, se revela precisamente en la esencia estética de la individualidad de la obra. La verdad de su forma artística descansa en última instancia en el hecho de que la concreción sensible y significativa de la obra, concreción ineliminablemente espacio-temporal, en suma, su individualidad indestructible, es a pesar de todo más que un mero Aquí, y Ahora, y Así, en la medida en la cual, sin romper la inmanencia del presente concreto, sin rebasar la cerrada inmanencia de su mundo, contiene los momentos por los cuales un determinado acontecimiento personal se conecta con el curso de la evolución del género humano. Gracias a eso se incorpora a la memoria, a la autoconsciencia de la humanidad, lo significativo de alguna de sus fases evolutivas. La particularidad como categoría central de lo estético es la forma en la cual esa duplicidad puede llegar a ser una figura unitaria.

Si reunimos ahora, en la unidad que objetivamente forman, todas las recapitulaciones centradas en torno a nuestro presente problema, se nos presentará clara y plásticamente la peculiaridad del Para-nosotros estético. Para poder comunicar a los hombres el Ser-en-sí de su propia especie, ese Para-nosotros tiene que producir en sí mismo las propiedades de un nuevo En-sí; para cumplir las funciones auténticas de un Para-nosotros, tiene que asumir la forma de un En-sí. Si se contempla desde un punto de vista originariamente estético, ese hecho es de evidencia inmediata. Si se lleva a consciencia lo formalmente idéntico que hay en las vivencias esté-

ticas, siempre cualitativamente diversas y hasta incomparables entre ellas, se apreciará como momento común general y abstracto el enfrentamiento de todas ellas con una «realidad» inmutable, con una especie de En-sí. Hemos escrito entre comillas la palabra «realidad» porque es de la esencia de la receptividad estética el tener al mismo tiempo la vivencia de que la obra que la desencadena es un producto humano, no una realidad en el sentido de la naturaleza o de las formaciones sociales. Esa limitación acentúa precisamente el punto más importante para nuestra consideración: la obra es un Para-nosotros que aparece en la forma —sólo en la forma— de un En-sí, y no un En-sí según la significación estricta de este concepto.

Este aspecto de la obra concreta la anterior afirmación, puramente formal, según la cual el carácter de En-sí de la obra es de tal naturaleza que parece ocultar y hasta eliminar totalmente el En-sí real. Pues mientras que todo Para-nosotros de la vida o de la ciencia es en principio verificable por comparación con el En-sí —de modo inmediato, con los momentos parciales reproducidos del En-sí—, la obra, como Para-nosotros estético, excluye directamente ese tipo de comprobación de su fidelidad a la realidad. Es signo cierto de banausía la aparición de tales comparaciones entre la obra y el «original», y la recusación de esa actitud extraña al arte —pero de motivación obvia en la cotidianidad— arrastra a muchos al error de negar el carácter de reflejo del arte. Pero con eso se yerra también, aunque desde otro extremo, la relación, sin duda complicada, del En-sí con el Para-nosotros en estética. Pues nuestras discusiones preliminares acerca de la mímesis estética han mostrado que su carácter de reflejo de la realidad no queda anulado por el hecho de que no pueda en principio indicarse en el mundo en sí objeto alguno «imitado» por un objeto determinado de algún determinado arte.

Eso no excluye, naturalmente, el que en muchos casos el proceso de creación artística tienda apasionadamente a reproducir determinados objetos de la realidad en su ser-así; especialmente la historia de las artes figurativas ofrece innumerables ejemplos de ello. Pero no hay que confundir la relación entre el En-sí y el Para-nosotros en la génesis de la obra de arte con la naturaleza de la obra misma; ésta es una confusión muy frecuente en estética, por no hablar ya de los mismos intentos de darse razón de la propia obra emprendidos incluso por artistas importantes. Durante

el proceso de creación, en el cual el Para-nosotros se encuentra sólo in statu nascendi y no puede cobrar su estructura propia hasta que se aplica la última pincelada, el artista se encuentra efectivamente frente al En-sí mismo, y su trabajo se orienta a fijarlo definitivamente como válido Para-nosotros. Pero tampoco aquí es la coincidencia concreta en los detalles más que un caso límite posible, aunque ocurra con frecuencia, y no la intención normativa ni el objetivo típico del proceso considerado en su totalidad. La coincidencia con el En-sí, buscada por el artista, es más amplia, más rica y más profunda que aquélla, y su consecución en el detalle no es más que un medio para conseguir la consumación de la obra. El En-sí frente al cual se encuentra el artista en su trabajo es —muy pocas veces de modo consciente— aquel momento de la evolución de la humanidad cuya particularidad le ha encendido la fantasía, la voluntad artística, y cuya revelación intenta realizar en el medio homogéneo, como coincidencia de la apariencia y la esencia en la nueva inmediatez de la obra. El artista auténtico se revela en el hecho de que en él cobran voz los elementos y las tendencias del En-sí orientadas al sujeto, a la autoconsciencia del hombre (de la humanidad), razón por la cual no queda preso en una subjetividad privada, ni en la generalización de las singularidades sucumbe a una abstracción que rebase lo humano, sino que busca y encuentra el centro en el cual el destino de un hombre se hace voz del destino de la humanidad, el fugaz hic et nunc se convierte en indicador de alguna importante trasformación histórica del género humano, el individuo se trasforma en tipo, y cada imagen en expresión inmediata y sensible de su esencia. El En-sí extensivamente infinito se concentra en ese proceso hasta dar la infinitud intensiva de la obra como microscosmos. Por eso el correcto reflejo del En-sí en el Para-nosotros tiene que limitarse sólo a esa auténtica y profunda convergencia de la esencia que aparece con sus modos de aparición; la convergencia puede faltar en presencia de una temerosa fidelidad a los rasgos singulares del modelo inmediato, y puede, en cambio, darse muy convincentemente aunque si se practica una comparación artísticamente admisible no haya un solo detalle que coincida con la realidad.[1]

Aquí se aprecia ya la intrincación del En-sí y el Para-nosotros

1. Como se ha indicado varias veces, el análisis detallado del proceso de creación no puede darse hasta la segunda parte de esta obra.

característica de la esfera estética. Sería superfluo exponer otra vez la diferencia cualitativa entre esta especie de reflejo y el de la vida y la ciencia, el hecho, esto es, de que el tipo de verificación imprescindible en estos últimos es por principio imposible en aquél. Mientras que para acreditar como verdad el resultado de un reflejo desantropomorfizador hay que compararlo del modo más cuidadoso con el modelo reproducido, cada obra de arte lleva directamente en sí misma la prueba y la justificación de su autenticidad, de su capacidad de hacer del En-sí, por vía de evocación, autoconsciencia de la humanidad. La expresión «directamente», o inmediatamente, tiene empero aquí una significación múltiple, aparentemente inconsistente, pero cuya imprecisión no es consecuencia de una insuficiencia de pensamiento, sino expresión de la complicada, múltiple, gradual y contradictoria unidad de la obra. Pues la inmediatez ha de entenderse aquí, por lo pronto, de un modo completamente literal, estrictamente inmediato: la evocación desencadenada por la obra, el énfasis en que sume a sus receptores se fundamentan única y exclusivamente en la estructura formal de la individualidad de la obra. Este es sin duda el comportamiento estético originario para con la obra, la cual tiene en este sentido un manifiesto carácter de En-sí: recubre perfectamente el En-sí real y deja olvidado a sus espaldas el proceso de creación mismo, con toda su problemática de En-sí y Para-nosotros. Pero por anteriores consideraciones sabemos que esta omnipotencia de las formas artísticas se debe a que son en cada caso formas concretas de un determinado contenido. En cuanto entra en acción ese contenido, se anula esa primera inmediatez del efecto; y sabemos también que la vivencia inmediata de la obra, recién aludida, coincide con la acción de hacer vivenciable su contenido específico, que éste es precisamente lo que cobra vigencia en el efecto inmediato de la obra, que la plena consciencia del receptor acerca del papel concreto de las formas en la impresión que él mismo ha recibido tiene que ser cosa posterior y mediada.

En el Antes y el Después de la recepción surge inevitablemente y en una forma determinada el problema de la «comparación» de los contenidos conformados en la obra con aquellos que han alimentado y alimentan la vida del receptor; con ello se establece aparentemente la relación general entre el En-sí y el Para-nosotros. Esa comparación es inevitable como momento del proceso activo o eficaz de la obra. Pero si se practicara consecuentemente hasta el final,

suprimiría el carácter estético de la obra de arte y haría de ésta un mero documento para el conocimiento del mundo. No hay duda de que el momento comparativo y documental desempeña un papel nada despreciable en el efecto duradero del arte. Cuando decimos, por ejemplo, que Shakespeare o Balzac han descubierto tipos antes ignorados, que las novelas de Walter Scott, o *La guerra y la paz*, muestran historia más auténticamente que la historiografía, que el Carlos V de Tiziano o los retratos reales de Goya introducen en la psicología de determinadas épocas más profundamente que cualquier otra de las objetivaciones de las mismas, etc., no abandonamos por ello el terreno del arte, pero la intención con la cual asimilamos entonces el contenido conformado se orienta claramente hacia el En-sí reflejado en la obra. Por importante, empero, que pueda ser esa componente en la totalidad del efecto, está fuera de duda que no significa su coronación, su auténtico redondeo. La inmanencia de la inmediatez se consuma a un nivel superior: el de la vivencia del «mundo» propio, incomparable —y en cierto sentido monádico— de la obra de que se trate. Como ese mundo es por su sustancia un mundo particular, se encierra en esa particularidad como cosa absoluta, consumada en sí, del mismo modo que —también por medio de esa misma particularidad— eterniza el momento de la evolución de la humanidad cuyo reflejo es ella misma. Pero como el «mundo» de la obra no tiene ese momento como objeto externo, ni alude a él como a algo externo, sino que lo encarna en sí mismo, concentrado y más cargado de significación, más rico en determinaciones y más claramente articulado que cualquier objeto en sí, los caminos que parecen dirigirse al objeto modelo reconducen en realidad a la obra, del mismo modo que la primera inmediatez de la inmanencia parecía rebasarla. Así, pues, la obra es natural y primariamente el Para-nosotros del reflejo estético, pero un Para-nosotros que reúne en sí inmediatamente rasgos esenciales importantes del En-sí. Si se quiere llevar categorialmente a concepto esa peculiar naturaleza de la obra de arte —pues hasta ahora nos hemos limitado a describir su alteridad respecto de los otros tipos de reflejo, de un modo predominantemente negativo o delimitatorio—, se impone por sí misma la categoría del Para-sí. Esta importantísima determinación se ha dado, naturalmente, siempre en el ser y en el pensamiento, pero ha sido Hegel el primero en descubrir su importancia y garantizarle el lugar que le corresponde en la lógica y la doctrina de la ciencia. (Es notable que, al igual que con la

categoría de la particularidad, la acertada sensibilidad dialéctica de Hegel le lleve a elaborar formas y conexiones que desempeñan un papel decisivo especialmente en estética. El mismo, en cambio, en su propia *Estética*, no piensa casi nunca en aplicarlas como corresponde a su fecundidad. Creemos, también en este caso, que la concepción básica falsa, idealista y jerárquica, de su sistema le ha impedido ampliar al ámbito de la estética sus descubrimientos lógicos. Como el terreno de la estética, en cuanto nivel de la mera intuición, no es para él más que un estadio preparatorio de la representación y del concepto, Hegel pasó por alto sin interés muchos decisivos problemas categoriales de la estética.) La categoría del Para-sí pertenece precisamente al grupo de descubrimientos específicos de la filosofía hegeliana. Pero luego —si se prescinde de Marx, Engels y Lenin— su importancia se ha ignorado. Por esta razón ha desaparecido casi totalmente de la filosofía posterior. Y cuando se recoge, suele hacerse de acuerdo con una comprensión profundamente errada. Por eso es necesario atender brevemente al menos a la naturaleza de esta categoría.

Desde el punto de vista de la sistemática general se tiene en Hegel la serie: En-sí, Para-sí, En-y-para-sí. No es difícil ver que el punto de partida es la estructura abstracta, vaciada de contenido, del En-sí, ya descrita por nosotros. En el En-y-para-sí se consuma, por el contrario, la realidad objetiva concreta del En-sí, desplegando todas sus determinaciones. El Para-sí, como veremos en seguida, constituye, como categoría inmediatamente negativa, la transición dialéctica entre el vacío abstracto y la concreción llena de contenido. Como lo único que nos interesa en este contexto es la categoría del Para-sí, nos contentaremos con esa afirmación sistemática tan general, que basta para apreciar claramente el lugar lógico del Para-sí en la doctrina hegeliana de las categorías. Nos es forzoso renunciar a consideraciones más detalladas —por otra parte— porque la problemática del sujeto-objeto idéntico penetra profundamente en la cuestión del En-y-para-sí, y hasta ahora se ha hecho muy poco para limpiar esas categorías de las deformaciones que les impone el sistema idealista. El problema del Para-sí está menos afectado por esas tendencias. Por lo menos, es perfectamente posible explicitar su sentido metodológico con relativa claridad sin necesidad de entrar en controversias como las aludidas, que serían estériles para nosotros en este contexto.

En la *Lógica* hegeliana el Ser-para-sí aparece primero como mo-

mento de la cualidad. En esa categoría *se consuma el ser cualitativo*. En ello se manifiesta, como expone luego Hegel detalladamente, la existencia autónoma como negación, como separación tajante entre un ser y el otro. Escribe Hegel: «que algo es para sí en la medida en que supera el ser-otro, su relación y su comunidad con Otro, la ha rechazado, ha abstraído de ello. Lo Otro ya no le es sino *como* superado, como *momento suyo*; el Ser-para-sí consiste en haber rebasado la limitación, su Ser-otro, de tal modo que, como tal negación, el Ser-para-sí es el *Regreso* infinito al Sí-mismo... El Ser-para-sí es el comportamiento polémico, negativo, contra lo Otro limitador...».[1] Análogamente se expone esta naturaleza del Ser-para-sí en la *Fenomenología*: «Esta determinación, que constituye el carácter esencial de la cosa y la distingue de todas las demás, está determinada de tal modo que la cosa se encuentra por ella en contraposición con otras, pero se preserva en ello para sí. Pero no es Cosa, o Uno para sí, más que en la medida en que no está en esa relación con otras». Y luego trata Hegel el Ser-para-sí «como negación absoluta de todo Ser-otro».[2] Por eso no es casual que el capítulo de la *Lógica* relativo a la cualidad conciba la repulsión como un rasgo esencial del Ser-para-sí. Ni tampoco lo es el que desde el punto de vista de la historia de la filosofía, Hegel vea en la atomística de Leucipo el descubrimiento del Ser-para-sí, de ese «gran principio», cuya formulación sería destacado mérito de la escuela atomística. Hegel subraya en este contexto, ante todo, el rebasamiento de la mera dialéctica del ser y el no-ser característica de los eleatas: «Pero es importante que el Ser-para-sí se determine también con más riqueza; el Ser-para-sí es relación a sí mismo mediante la negación del Ser-otro. Cuando digo que soy para mí no sólo soy, sino que niego en mí todo lo Otro, lo excluyo de mí en la medida en que aparece externo. Es la negación del Ser-otro, el Ser-otro es negación contra mí; y así es el Ser-para-sí negación de la negación; y ésta es, como la llamaré, la negatividad absoluta. Soy para mí, y niego el Ser-otro, lo negativo; y esta negación de la negación es así afirmación. Esta relación a nosotros mismos en el Ser-para-sí es de este modo afirmativa, es Ser que es igualmente resultado, mediado

1. HEGEL, *Logik, Werke,* III, *cit.*, págs. 165-167.
2. HEGEL, *Phänomenologie, Werke, cit.*, III, págs. 96 s.

por otro —pero mediante negación del Otro; hay aquí mediación, pero una mediación que está igualmente superada».[1]

Eso no describe, empero, más que el modo de manifestación más elemental, más primitivo, primero, relativamente abstracto, de esa categoría. Ya en la primera parte de la *Lógica* aparecen determinaciones dialécticas superiores. Ante todo —cosa que se sigue con naturalidad de lo dicho hasta ahora— que la cantidad, en la cual muta según Hegel el entero complejo de las cualidades, es «el Ser-para-sí superado».[2] Pero luego surge, de la dialéctica interna de la cantidad, la medida, y en ella la categoría superada de la cualidad y, con ella, este Ser-para-sí, todo a un nivel superior: la unidad que aquí se produce según Hegel «es *Ser-para-sí real,* la categoría de un *Algo* como unidad de cualidades que se encuentran en relaciones de medida; una plena *independencia*».[3] No es aquí tarea nuestra seguir por todo el sistema hegeliano la superación y el regreso dialéctico a nivel superior de la categoría del Ser-para-sí. Lo que importaba hasta ahora era subrayar su importante papel entre las determinaciones intelectuales de la objetividad concreta sustantiva. En lo que sigue nos limitaremos a destacar algunos puntos nodales que aclaran la aparición y la función de esta categoría en conexiones más desarrolladas y complicadas. Empecemos por el organismo vivo como ejemplo del papel del Ser-para-sí. Leemos en Hegel: «Lo vivo se enfrenta con una naturaleza inorgánica, respecto de la cual se comporta como un poder y la cual se asimila. El resultado de este proceso no es, como en el proceso químico, un producto neutral en el cual se supera la sustantividad de los dos lados que se contraponían, sino que lo vivo se muestra rebasador de su alteridad, que no consigue resistirse a su poder. La naturaleza inorgánica sometida por lo viviente lo tolera porque ella es *en sí* lo mismo que la vida es *para sí.* Así en lo Otro lo viviente se une sólo consigo mismo».[4] Esa exposición es notable ya por el hecho de que Hegel concibe de un modo plenamente materialista las interrelaciones de la vida con su entorno no vivo; como objetos de la naturaleza, la vida y lo no vivo son de la misma estructura, esto es, las leyes de la física y de la química tienen en ambos los mismos efectos. Y Hegel,

1. HEGEL, *Geschichte der Philosophie* [Historia de la filosofía], *Werke* [Obras], edición Glockner, Band [vol.] XVII, págs. 383 s.
2. HEGEL, *Logik, Werke, cit.,* III, pág. 224.
3. *Ibid.,* pág. 406.
4. HEGEL, *Enzyklopädie, cit.,* § 219 Zusatz.

a diferencia de los vitalistas, no concibe la vida como una «fuerza» especial y propia, situada más allá de la física y la química, sino como una estructura específica, una confirmación específica de la misma materia mediante determinadas categorías que suministran, ciertamente, a la vida un poder sobre una materia idéntica en sí a ella misma. Esta forma general de estructura de la vida como Ser-para-sí cobra así una importancia particular para la concepción de esta categoría.

Esa importancia se manifiesta ante todo en el hecho de que no se trata ya sólo de relaciones estadísticas y de repetición mecánica, como en los casos de la cualidad, la medida, etc., sino de relaciones de acción dinámica. Este momento se presenta agigantado cuando se pasa al trabajo. Hegel ha escrito acerca de él en la *Fenomenología*: «La separación, punto de partida del espíritu trabajador, entre el *Ser-en-sí*, hecho material trabajado, y el *Ser-para-sí*, que es el *lado* de la autoconsciencia trabajadora, se le ha hecho objetiva en su obra».[1] La misma idea se amplía en la *Lógica* a toda la esfera del hacer práctico: «La idea, en la medida en que es el concepto sólo *para sí* de la determinada en y para sí, es la idea *práctica, la acción*».[2] Esto lleva la categoría del Ser-para-sí, desde la esfera puramente objetiva de la objetividad en general, de la vida, etc., a la de la consciencia y la autoconsciencia. Hegel subraya esta conexión ya en su primer tratamiento abstracto del Ser-para-sí. Ve en la consciencia una dualidad de ésta misma y del objeto que se le enfrenta; la «*autoconsciencia*, en cambio, es el *Ser-para-sí* como *consumado* y *puesto*».[3] Limitándonos a dar aquí el resultado final, y no los estadios intermedios, de los que ya hemos citado, de todos modos, el trabajo y la práctica en general, podemos decir que con eso El Ser-para-sí, en su nivel más alto y más desarrollado, se convierte en categoría específica de la existencia humana, y precisamente donde se imponen con pleno despliegue las determinaciones esenciales de

1. HEGEL, *Phänomenologie, Werke, cit.*, II, pág. 524.
2. HEGEL, *Logik, Werke, cit.*, V, pág. 310. Valdrá tal vez la pena observar que Lenin acompaña ese paso con detalladas reflexiones que culminan con la afirmación de que Marx «enlaza directamente con Hegel». *Philosophische Hefte, cit.*, págs. 132 s.
3. *Ibid.*, III, pág. 167. También aquí tiene algún interés recordar que el joven Marx, en su tesis doctoral sobre Epicuro, se adhiere a la concepción hegeliana de la conexión entre repulsión y autoconsciencia: «La repulsión es la primera forma de la autoconsciencia». *Werke, cit.*, I, I, pág. 31.

esa existencia, las que diferencian al hombre de todos los demás seres vivos y le convierten en hombre propiamente dicho.

La vinculación estrecha, al principio meramente afirmada, entre el Ser-para-sí y la autoconsciencia cobra así una fundamentación teorética y práctica. También en esto tenemos que limitarnos a una alusión. El hecho de que, llegado a este nivel, Hegel dé a sus formulaciones de vez en cuando una pincelada teológica, no tiene una importancia decisiva para nuestros fines, porque a pesar de ello destaca con claridad inequívoca lo esencial, lo específicamente humano. Así habla, por ejemplo, en la *Filosofía de la historia,* del pecado original como «mito eterno del hombre», y dice: «El paraíso es un parque en el que sólo pueden quedarse los animales, no el hombre. Pues el animal es uno o idéntico con Dios, pero sólo en sí. Solamente el hombre es espíritu, o sea, para-sí. Mas este Ser-para-sí, esta consciencia, es al mismo tiempo la ruptura con el Espíritu divino universal».[1] A lo que siguen aquellas consideraciones, tan familiares a todo conocedor de Hegel, sobre la libertad abstracta del hombre, sobre la posibilidad filosófica del mal. Aquí se unifican por vez primera con toda concreción el Ser-para-sí y la autoconsciencia. Lo que en la descrita situación objetiva era una simple forma de existencia de la materia y de sus propiedades cobra aquí, en exacta correspondencia con su esencia, su componente subjetiva, con lo que el movimiento objetivo puede llegar a su consumación real, objetiva, en la autoconsciencia del hombre, que es la concentración anímica e intelectual de su Ser-para-sí. Eso quiere decir también que el Ser-para-sí se convierte en una importante categoría de la vida social de los hombres: se convierte, precisamente, en aquella alta meditación de sí mismo con la que los hombres reconocen y determinan como propia una tendencia evolutiva histórica profundamente vinculada con su entera existencia. Con ello el Ser-para-sí presta a muchas constelaciones sociales, que hasta entonces eran y obraban espontáneamente, una forma de movimiento superior, una potencia social de choque mucho más intensa. Marx ha sido el primero en explicitar esta consecuencia de la concepción hegeliana del Para-sí. En la *Miseria de la filosofía* señala precisamente con la ayuda de esa categoría el cambio radical ocurrido al constituirse el proletariado en clase: «Las relaciones económicas han empezado

1. HEGEL, *Philosophie der Geschichte* [Filosofía de la historia], *Werke, cit.*, IX, pág. 391.

por convertir en trabajadores a la masa de la población. El dominio del capital ha creado para esa masa una situación común e intereses comunes. Con ello dicha masa es ya una clase frente al capital, pero todavía no para sí misma. Por último, en la lucha que hemos caracterizado mediante algunas fases, esa masa se une, se constituye como clase para sí misma».[1] La inflexión categorial que describe Marx se refiere al comportamiento práctico de los hombres con la sociedad; así aparece en la vida de aquéllos el Ser-para-sí como categoría de la autoconsciencia. La comprobación puramente científica de los hechos, objetivamente subyacente a tales actividades, produce sólo una consciencia de los hombres acerca de sí mismos, y no pasa siempre ni necesariamente a la práctica. La trasformación de esa consciencia en una autoconsciencia, la trasformación del Para-nosotros, conseguido por el reflejo, en un Ser-para-sí produce un nuevo comportamiento de los hombres, aunque las determinaciones de contenido se encontraran ya todas sin excepción en el correspondiente reflejo científico. No podemos tratar aquí los importantes y complicados problemas que se presentan en ese paso, porque corresponden al estudio de los fundamentos teoréticos de la práctica y tienen que tratarse en la ética, en la política, etc.

Seguramente no hará falta ninguna discusión detallada, sino que bastará un vistazo de conjunto sobre lo que acabamos de exponer, para apreciar que todas las determinaciones que hemos reconocido en la esencia del Ser-para-sí como particularmente características —desde la repulsión de todo Ser-otro hasta la autoconsciencia de hombre— son también momentos decisivos de la obra de arte. Lo único que nos interesa aquí es descubrir con precisión sus modos específicos de manifestación en concordancia con su estructura específica. Como tan a menudo ocurre, también aquí es instructivo acercarse al problema por el lado negativo. Nos referimos a la cuestión, frecuentemente rozada en estas consideraciones, de que categorías y conexiones categoriales que, concebidas como principios formadores de la realidad objetiva misma, tienen que llevar a la deformación idealista de ésta, tienen en cambio, aplicadas a la estética y suficientemente concretadas mediante las adecuadas restric-

1. MARX, *Elend der Philosophie* [Misère de la philosophie], *Werke, cit.*, VI, pág. 226. Citamos la traducción alemana publicada en Stuttgart 1919, pág. 162.

ciones y reservas, una determinada justificación relativa. Siempre hay que volver a aludir a esta cuestión, no sólo por aclarar exactamente las categorías estéticas, sino además por otro interés de su aclaración misma: ésta es también importante porque, en nuestra opinión, la existencia, la peculiaridad y la eficacia de las obras de arte (y del proceso de su producción) han tenido muy frecuentemente en la historia del pensamiento una influencia tentadora sobre la filosofía idealista, precisamente en el sentido insinuado. En efecto: la filosofía idealista ha hipostatizado acríticamente observaciones (insuficientemente analizadas) sobre la naturaleza de las obras de arte, haciendo de ellas categorías de la realidad objetiva y de la relación de los hombres con ésa. Esta afirmación es muy fácil de probar tratándose de Plotino o de Schelling, y en otros autores los hilos son mucho más mediados y ocultos. Pero creemos que un conocedor crítico materialista de la filosofía medieval podría probar sin dificultades cuáles son las filiaciones de este tipo que llevan de Plotino al Pseudodionisio, de éste a Escoto Eriúgena, etc.

Empecemos con la llamada demostración ontológica de la existencia de Dios, ya citada en este capítulo. Al aludirla indicamos que su núcleo lógico es la conexión supuestamente indestructible entre la perfección y la existencia. Ahora bien: esa unión se manifesta ya a primera vista en la obra de arte, precisamente a consecuencia de su Ser-para-sí. Todo lo que aparece en la obra de arte tiene que ser perfecto (añadamos, pese a ser obvio: perfecto en su especie). Si no lo fuera no podría existir (añadamos también: no podría existir en el contexto de la obra de arte concreta de cada caso). Ya esas reservas, dictadas aparentemente por consideraciones formales, muestran rasgos esenciales de una diferencia de principio. La copertenencia inmediata de la existencia y la perfección no es, por una parte, ninguna propiedad de la realidad objetiva misma, sino sólo propiedad de un determinado modo de su refiguración. Por otra parte, la convergencia de esas categorías no se consigue aquí mediante un poner extremo de la más alta y abstracta generalidad, sino, por el contrario, sólo mediante aquella atmósfera de particularidad concreta que, como hemos intentado mostrar, caracteriza el arte y sólo el arte. Ambos momentos van juntos. La naturaleza enfático-evocadora del efecto artístico, la altura de la refiguración de la realidad alcanzable en las obras, su intensificación hasta una cierta perfección, una completitud, una inmediata evidencia del existir, pueden fácilmente provocar la generalización acrítica que

afirme que en ellas, en las obras, se manifiesta la esencia del mundo con más verdad y más inmediatez al mismo tiempo que en cualquier otro terreno de la existencia humana, y que esa perfección es, por tanto, una prueba de existencia verdadera, auténtica. Hemos mostrado ya varias veces que esas elucubraciones marran el verdadero concepto de existencia, de apariencia prosaica, pero inconmovible, centrado en la independencia respecto de toda subjetividad. Una consideración más atenta muestra al mismo tiempo que la concepción inmediata de la perfección tiene que ser por fuerza sumamente multívoca. Si se considera sin prejuicios, la situación es muy simple en lo estético: perfección es aquí la coincidencia de la esencia con la apariencia, de lo interno con lo externo, en un objeto concreto (particular), incorporado orgánico-artísticamente a una conexión concreta (particular) de acuerdo con las legalidades (particulares) de su medio homogéneo. Pero eso no puede ampliarse ni siquiera a fenómenos naturales sueltos, y aún menos lícito es, por tanto, hipostasiarlo en ley general. En la crítica dirigida por Goethe a Diderot se expresa muy claramente esa esencia multigraduada, incoherente, de la perfección en la existencia. Goethe cita la sentencia de Diderot: «La naturaleza no hace nada incorrecto. Toda figura, hermosa o fea, tiene su causa, y no hay entre todos los seres existentes ninguno que no sea como tiene que ser». Goethe añade en seguida a esa frase una corrección: «La naturaleza no hace nada inconsecuente. Toda figura, hermosa o fea, tiene su causa que la determina. Y entre todas las naturalezas orgánicas que conocemos, no hay ninguna que no sea como puede ser».[1]

Sin entrar aquí en el contenido temático de la controversia —la cual no podrá considerarse sino en el capítulo acerca de la belleza natural—, es claro que ambas versiones se basan en conceptos diversos de la perfección: en Diderot se encuentra un concepto polémico, dirigido contra las artificiales concepciones de su época, que consiste en una generalización —acrítica en este caso— de un concepto no analizado de naturaleza en el sentido de la perfección («tiene que ser»); en el caso de Goethe, hay una relativización crítica que intenta entender la necesidad del mero-ser-así de cada objeto natural partiendo de las leyes naturales del ser, sin atribuirle por ello una perfección abstracta («puede ser»). Como hemos mostrado en

1. GOETHE, *Diderots Versuch über die Malerei* [El ensayo de Diderot sobre la pintura], *Werke, cit.*, XXXV, págs. 207 s.

otros contextos, eso no disminuye en nada la emoción goethiana en la contemplación de fenómenos naturales singulares «perfectos» en sí. Su entusiasmo en estos casos y su prudencia en aquella afirmación apuntan a una misma y gran doctrina que puede obtenerse de la naturaleza y del arte, del pensamiento recto y de la auténtica contemplación artística: la perfección no sólo es relativa, es decir, siempre respecto de un determinado principio concreto, sino también pluralista, es decir, perfección concreta y particular de fenómenos concretos y particulares. Más allá de eso no puede generalizarse; cuando se hace, se tiene —bajo la apariencia de conceptos generales claros— una confusión debida a la oscuridad fáctica de esos conceptos. La obra de arte, como existente para sí, encarna precisamente esa verdad de la vida: en un objeto cualquiera, en una situación cualquiera, etc., se puede descubrir su perfección, pero sólo la suya. Y ésta es siempre pluralística, de carácter particular, perfección de las determinaciones particulares dadas en cada caso, las cuales pueden ser buenas o malas, dignas de admiración o de horror. La perfección, la existencia evidente que así se revela, no suprime, naturalmente, la necesidad de una valoración moral, etcétera; la relatividad pluralística no implica un relativismo general. De ella irradia, por el contrario, expresando su mera factualidad, la cismundaneidad, la riqueza, la inagotabilidad del mundo dado sensible y significativamente. La infinitud intensiva de determinaciones concretas en toda auténtica obra de arte, ya varias veces estudiada, es el presupuesto imprescindible de su aparición y su acción en la forma de un tal Ser-para-sí. En el Ser-para-sí de la obra de arte se expresa, pues, una importante verdad de la vida: la de su infinitud inmanente, que se muestra como infinitud intensiva de cada una de sus partículas, y proclama así el apartamiento de toda trascendencia, de la «perfección» y de la «existencia» de ésta, basadas en la eliminación de la particularidad y la concreción aquí afirmadas, y de la cismundaneidad que se sigue de ellas. Toda generalización que aspira a rebasar la concreción y la particularidad del Ser-para-sí se pierde en una niebla de subjetivismo hipostatizador. Es imposible ampliar las determinaciones específicas del Ser-para-sí al En-sí y, ante todo, al En-y-para-sí.

Ya en nuestras anteriores consideraciones hemos aludido al otro gran problema de la filosofía idealista, la cuestión del sujeto-objeto idéntico. Aquí bastará, pues, con contemplarla algo más detenidamente desde el punto de vista del Ser-para-sí. La copertenencia de

Ser-para-sí y autoconsciencia produce una peculiar relación entre la subjetividad y la objetividad, relación que, como veremos, aunque representa materialmente una contraposición objetiva al sujeto-objeto idéntico, ha suministrado, sin embargo, como en el caso recién tratado, una especie de «modelo» para esa concepción. Igual el Ser-para-sí como forma de objetividad que la autoconsciencia como modo de manifestación de la subjetividad, presentan relaciones entre sujeto y objeto diferentes de las que suelen aparecer en la vida o en la ciencia; están mucho más próximos una de otro, se interpenetran más intensamente que en otras esferas, y hasta se unifican a veces dando lugar a una indistinguibilidad inmediata. La obra de arte se distingue de todos los demás reflejos y todas las demás objetivaciones porque su forma más general es el Ser-para-sí. De ello resulta ya una influencia inmediata de la subjetividad en el todo y las partes de la obra de arte. Pues en la vida y en la ciencia, en las que el Ser-para-sí de los fenómenos singulares tiene que insertarse y disolverse en una conexión más o menos amplia, y en las que las exigencias de la práctica tienden a aislar con la mayor exactitud posible los elementos subjetivos, separándolos de los objetivos, tiene que imperar, como tendencia al menos, una limpia distinción. Pero el Ser-para-sí de la obra de arte es mucho más que una mera negatividad, mucho más que una abstracta repulsión de todo Ser-otro; no podría subsistir si no tuviera como fundamento una particular subjetividad para constituir unitariamente su totalidad concreta, para hacer que hasta los detalles más modestos aparezcan como conformados por ella. La obra de arte, que es para sí, es, pues, un «mundo», una especie de En-sí objetivo, que se enfrenta al receptor en su intocable ser-así, con necesidad fundada. Pero del mismo modo que esa objetividad convierte la obra de arte en totalidad y penetra por todos sus poros, así también su totalidad y todos sus momentos son al mismo tiempo, e inseparablemente de esa objetividad, modos de aparición y manifestación de una subjetividad determinada y particular.

He ahí, pues, un sujeto-objeto idéntico. Aunque habría que decir con más exactitud: una formación en la cual la subjetividad y la objetividad se llevan a unidad orgánica. Esto demuestra, como expusimos antes, que la subjetividad aquí manifiesta no es un sujeto real. Sujeto real es el creador artístico, el cual, empero, se enfrenta al mismo tiempo con un dúplice En-sí: el mundo real que él refigura y su visión de él, que se enfrenta también como En-sí, como obje-

tividad, a su persona privada. Cézanne escribe en cierta ocasión: «Mi tela y el paisaje, ambos fuera de mí...».[1] También es sujeto real el receptor en su relación con la obra, a propósito de la cual tampoco puede hablarse de una identidad de sujeto y objeto. Pero la individualidad de la obra misma, que es para-sí, no es ningún sujeto, si es que hay que dar un sentido admisible a esta palabra; y no tiene ningún sujeto, a menos que se le atribuya uno en sentido mágico. Como también hemos dicho antes de ahora, la individualidad de la obra es el modo de manifestación más alto, más rico y más desplegado de la subjetividad humana. Su capacidad de expresar y llevar a florecimiento la subjetividad de los hombres es ilimitada. Pero es una capacidad de objetivación, de posición: poder de una formación, en modo alguno de un sujeto. Esto circunscribe claramente la peculiaridad de la obra en cuanto para-sí desde el anunciado punto de vista polémico negativo: mientras que todas las demás formaciones producidas por los hombres con la finalidad de reflejar y dominar la realidad objetiva poseen necesariamente la tendencia a eliminar, neutralizar, suspender la subjetividad en la medida de lo necesario y posible, la esencia de la individualidad de la obra consiste precisamente no sólo en evocar simplemente la subjetividad, sino, además, en darle anchura, profundidad, intensidad, etc., que sin ella no alcanza en la vida. Es obvio que los acontecimientos vitales pueden desencadenar explosivamente afectos subjetivos, pasiones, etc., mucho más intensos que las obras de arte; pero aquí se trata sólo de la contraposición entre formaciones que sirven para la fijación de reflejos. A lo que hay que añadir, de todos modos, que la vehemencia o la tenacidad de las pasiones suscitadas en la vida no se identifican simplemente con su autenticidad y su completitud en el sentido ya descrito con referencia al «mundo» de las obras de arte.

Esa contraposición que crece en el curso de la evolución de la humanidad hasta convertirse en una fecunda complementación, se manifiesta con toda claridad si pensamos en la autoconsciencia como momento propiamente subjetivo del Ser-para-sí. También las pasiones de la vida producen una autoconsciencia en los sujetos afectados por ellas, pero eso es en cierto sentido un subproducto. Pues toda pasión se desencadena por una determinada finalidad de la vida, y lo que inmediatamente y ante todo necesita es una cons-

1. CÉZANNE, *Über die Kunst,* ed. alemana cit., pág. 10.

ciencia de su objeto y de los medios para conseguirlo; puede dar lugar a una autoconsciencia, incluso muy desarrollada, pero no necesariamente. En cambio, el énfasis despertado por la obra para-sí como formación, apunta directamente al despertar de la autoconsciencia. El sentido más profundo de la catarsis aristotélica, de la «purificación» de las pasiones, consiste ante todo en referir el elemento consciente y el «inconsciente» de éstas al núcleo del sujeto, levantándolas a lo autoconsciente. Ya antes discutimos con detalle el hecho de que actitudes contrarias hoy de moda en esta cuestión son falsas. La autoconsciencia no significa un alejamiento respecto de la realidad objetiva y su conceptuación más adecuada posible. Al contrario. Cuanto más amplia es la realidad y cuanto más profundamente la capta el individuo en su acción y su reflexión, tanto más auténtica y ampliamente puede desplegarse su autoconsciencia. Pero lo que la vida no concede más que como premio de esfuerzos duros y persistentes es en cierto sentido gratuito regalo de la vivencia de la obra de arte, gracia suya, podría decirse. (El problema del Antes de la receptividad muestra, por lo demás, que esa vivencia no puede producirse sin un previo trabajo subjetivo.) Esta naturaleza del efecto de la obra como ente para sí significa, empero, al mismo tiempo, una ampliación de la autoconsciencia mucho más allá del ámbito de las normales vivencias individuales. Las fronteras del espacio y el tiempo —del llamado principium individuationis— se destruyen, y —en principio al menos— se suscita una capacidad ilimitada de vivenciar todo lo humano. También en esto consuma lo estético meramente tendencias que eran ya activas en la vida; pero su universalidad procura a una tal ampliación cuantitativa un carácter resueltamente cualitativo.

Tal vez parezca paradójico a primera vista el atribuir el predicado de universalidad al Ser-para-sí de la obra de arte, que se aísla mediante repulsión de todo lo externo, y a su componente subjetiva, a la autoconsciencia encadenada a la individualidad. Y parece también inevitable que con ello la concepción del sujeto-objeto idéntico vuelva a alzarse fantasmalmente en el horizonte del pensamiento. Pero hay que distinguir aquí cuidadosamente entre la contradicción real —y por tanto fecunda y fertilizadora— que se da en la existencia humana y su generalización intelectual precipitada, acrítica. La universalidad de este Ser-para-sí es, inmediatamente considerada; (1.º) formal —y realmente sostenida por la peculiaridad de la conformación artística—, porque precisamente

mediante el desarrollo y la preservación de su oclusión en sí mismo puede ponerse en una tal relación universal con el Ser-para-sí, igualmente estructurado, de cada hombre, de cada relación humana, de cada objeto mediado de ella; (2.º) conformadora, porque siempre descubre la posibilidad de un Ser-para-sí maduro y significativo y puede llevarlo a forma; (3.º) receptiva, porque la elevación a forma de un tal Ser-para-sí apela a la autoconsciencia de cada hombre; porque la acción estética pone a cada hombre en situación de poner en íntima y orgánica conexión con su autoconsciencia todo lo que la humanidad ha hecho o ha sufrido, ha conquistado o abandonado, viviéndolo como elemento —en un amplio sentido— de su propia existencia. La verdad última de la dación artística de forma descansa precisamente en esa universalidad, que sólo ella puede sacar a la luz y comunicar a los hombres.

El hecho de que sea posible una tal relación que rebasa tiempos y espacios y conjura la entera evolución de la humanidad, ha de tener, naturalmente, una base material, de contenido: la existencia real de la especie humana, la continuidad real de su evolución, la presencia o actuación —del todo insabida o parcialmente consciente— de la especie en la existencia de cada individuo. El fundamento material de esto consiste en que cada autoconsciencia singular parte inevitablemente en la realidad objetiva de lo específico humano, y desemboca en ello, cosa de la que hemos hablado ya varias veces. Pues precisamente en esa relación yacen objetivamente las condiciones y los instrumentos de la existencia y de la práctica de cada hombre, así como de la actividad común de la especie. La ciencia capta y hace accesibles a la consciencia las conexiones objetivas de ese complejo. La universalidad de la autoconsciencia, cuyo portador es el Ser-para-sí de las individualidades de las obras, se manifiesta en cambio en una ubicuidad que, como ya hemos visto es capaz de comunicar evocadoramente momentos singulares de ese proceso evolutivo como propia pertenencia a la especie y a su crecimiento, haciéndolos así posesión de la autoconsciencia. Del mismo modo que el poder estético supera la generalidad y la singularidad en la particularidad, así también hace aquí del Ser-para-sí un centro organizador, un vehículo de la universalidad. En la dialéctica de las categorías objetivamente científicas, el Para-sí es un mero —aunque imprescindible— miembro mediador entre el abstracto En-sí y el concreto En-y-para-sí, en el que puede finalmente satisfacerse la consciencia de la realidad. El lugar central del Ser-para

sí en la estética empieza por atomizar los órganos de recepción del mundo hasta conseguir una pluralidad inconmensurable de obras individuales. Su universalidad, el encuentro de todas ellas con un objeto unitario —la evolución de la humanidad—, es también ilimitadamente pluralístico. Pero precisamente en eso se impone verdaderamente la universalidad como ubicuidad: sólo de este modo puede convertirse en contenido vivo de cada vida humana, la relación del hombre singular con la especie, con su evolución concreta; y la evolución histórico-social de la humanidad —sin tener consciencia de ello— ha creado ese instrumental que es el único adaptado a dicho fin. La ubicuidad del Para-sí es expresión categorial de esa constelación.

Queda, ciertamente, en pie la tentadora paradoja de que una formación producida por el hombre posee el poder de evocar tales sentimiento enfáticos y lanzarlos hasta la altura de la autoconsciencia. Cuando se produce a bajos niveles de consciencia, esa peculiaridad del arte tiene que producir una impresión mágica. Por eso las viejas leyendas sobre el arte —en Oriente y en Occidente— están llenas de restos de tales creencias. Incluso en tiempos más tardíos aparecen convicciones de este tipo y, por causa de esos efectos posibles, las obras de arte se convierten en instrumento de la magia o de la religión, o bien son condenadas por la fe religiosa. En la irradiación estética de la doctrina del sujeto-objeto idéntico perviven restos de esas concepciones arcaicas, en una forma filosóficamente secularizada: la creencia en que un elemento que desencadena vivencias subjetivas tiene que tener él mismo carácter de sujeto. Sólo un análisis sobrio de la naturaleza de las obras, que descubra sin prejuicios su estructura categorial e investigue con el mismo espíritu las necesidades sociales que las han hecho necesarias y se reproducen constantemente, puede llegar a las auténticas y fecundas contradicciones que determinan los movimientos en la esfera estética. Estas contradicciones aparecen como meras paradojas, como «milagros», si se trasponen al lenguaje del pensamiento conceptual; en sí mismas son simples hechos de la existencia humana. Pero esa trasposición es imprescindible, porque sin ella un terreno tan importante como el arte sucumbiría a la mística, al irracionalismo. Pero hay que practicarla sobre la base de la comprensión de que la cotidianidad, el arte y la ciencia reflejan la misma realidad objetiva, de que las categorías, su peculiaridad y su orden son también refiguraciones de la realidad objetiva común. La filosofía idealista ten-

dió siempre a imponer, acertada o deformadoramente, a todos los demás terrenos las formas y conexiones de categorías que aparecen en el pensamiento, y ha violentado por ello frecuentemente y con amplitud la estructura originaria de lo estético. Sólo partiendo de la realidad objetiva pueden conceptuarse adecuadamente estos hechos. La paradoja aparente conceptual muestra sólo que esas estructuras son bastante más complicadas de lo que frecuentemente imaginamos; pero también indica que la humanidad, si satisface necesidades reales, puede realizar en la práctica con gran facilidad de hecho cosas sumamente complicadas: por ejemplo, en este caso, la posición del Ser-para-sí como centro, con lo cual las categorías del En-sí y el En-y-para-sí, fundiéndose, quedan superadas y convertidas en material vital elaborado por la categoría central.

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 diciembre
de 1966.