

G.W.F. HEGEL
INTRODUCCION
A LA ESTETICA



INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA

G. W. F. HEGEL

INTRODUCCIÓN
A LA ESTÉTICA



Ediciones Península ®

BARCELONA, 1973

La presente edición procede de
G. W. F. Hegels Werke,
Verlag von Duncker und Humblot, Berlín 1835

Versión de
Ricardo Mazo

Cubierta de
Jordi Fornas

Primera edición: noviembre de 1971.
Segunda edición: julio de 1973.

Realización y propiedad de esta edición
(incluidos traducción y diseño de la cubierta):

EDICIONS 62 s|a.,
Provenza 278, Barcelona 8.

Depósito legal: B. 25.327-1973.
ISBN 84-297-0886-3.

Impreso en Lito-Fisán, s.l.,
J. Piquet 7, Barcelona.

Capítulo 1
LA CONCEPCIÓN OBJETIVA DEL ARTE

I. DEFINICIONES GENERALES

*Las relaciones entre lo bello artístico
y lo bello natural*

Esta obra está dedicada a la estética, es decir, a la filosofía, a la ciencia de lo bello, y más concretamente a lo bello artístico, con exclusión de lo bello natural. Para justificar esta exclusión podemos afirmar, por una parte, que toda ciencia tiene el derecho de establecer sus propios límites; pero, por otro lado, el hecho de que la filosofía haya elegido como único tema lo bello artístico no ha sido en virtud de una decisión arbitraria.

Lo que permitiría encontrar en la exclusión de lo bello natural una limitación arbitraria es la costumbre que tenemos, en la vida corriente, de hablar de un bello cielo, un bello árbol, un hombre bello, una bella demostración, un bonito color, etc. Nos es imposible aquí lanzarnos al examen de la cuestión de saber si se tiene razón al calificar de bellos los objetos de la Naturaleza, tales como el cielo, el sonido, el color, etc., si estos objetos merecen, en general, este calificativo y si, en consecuencia, lo bello natural debe ser colocado en la misma línea que lo bello artístico. Según la opinión general, la belleza creada por el arte está muy por debajo de lo bello natural, y lo más meritorio del arte consiste en que se aproxime, en sus creaciones, a lo bello natural. Si esto fuera así, la estética, considerada únicamente como ciencia de lo bello artístico, dejaría fuera de su competencia una gran parte del dominio artístico. Pero

creemos que podemos afirmar, en contra de esta manera de ver, que lo bello artístico es superior a lo bello natural, porque es un producto del espíritu. Al ser superior el espíritu a la Naturaleza, su superioridad se comunica igualmente a sus productos y, por consiguiente, al arte. Por ello, lo bello artístico es superior a lo bello natural. Todo lo que procede del espíritu es superior a lo que existe en la Naturaleza. La más funesta idea que atraviesa el espíritu de un hombre es mejor y más elevada que el mayor producto de la Naturaleza, y esto justamente porque participa del espíritu y porque lo espiritual es superior a lo natural.

Al examinar de cerca el contenido de lo bello natural, el sol, por ejemplo, se comprueba que constituye un momento absoluto, esencial en la existencia, en la organización de la Naturaleza, mientras que una idea mala es algo pasajero y fugitivo. Pero considerando el sol desde el punto de vista de su necesidad y del necesario papel que desempeña en el conjunto de la Naturaleza, perdemos de vista su belleza, hacemos, por decirlo así, abstracción de él, para tener sólo en cuenta su necesaria existencia. Ahora bien, lo bello artístico es engendrado únicamente por el espíritu y sólo como producto del espíritu es superior a la Naturaleza.

Bien es cierto que «superior» es un calificativo vago. Tanto, que al decir que lo bello artístico es superior a lo bello natural, resulta conveniente precisar con detalle lo que entendemos por esto. El comparativo «superior» no designa más que una diferencia cuantitativa; lo que equivale a decir que no significa nada. Lo que está por encima de otra cosa sólo difiere de esta otra cosa desde el punto de vista espacial, y, por otra parte, puede ser igual a ella. Ahora bien, la diferencia entre lo bello artístico y lo bello natural no es una simple diferencia cuantitativa. Lo bello artístico debe su superioridad al hecho de que participa del espíritu y, por consecuencia, de la

verdad, de suerte que lo que existe sólo existe en la medida en que debe su existencia a lo que le es superior y no a lo que es en sí, y sólo posee lo que posee gracias a lo que le es superior. Sólo lo espiritual es verdadero. Lo que existe sólo existe en la medida en que es espiritualidad. Lo bello natural es, pues, un reflejo del espíritu. Sólo es bello en la medida en que participa del espíritu. Debe ser concebido como un modo incompleto del espíritu, como un modo contenido él mismo en el espíritu, como un modo privado de independencia y subordinado al espíritu.

La limitación que imponemos a nuestra ciencia no tiene, pues, nada de arbitraria. Lo bello producido por el espíritu es el objeto, la creación del espíritu y toda creación del espíritu es un objeto al que no se puede negar la dignidad.

Examinaremos con detenimiento, dentro de nuestra ciencia, las relaciones que existen entre lo bello artístico y lo bello natural; en efecto, es una cuestión muy importante la de las relaciones entre el arte y la Naturaleza. Aquí, me basta con prescindir del reproche de arbitrario. Sólo es bello aquello que encuentra su expresión en el arte, en tanto sea creación del espíritu; lo bello natural no merece este nombre más que en la medida en que está relacionado con el espíritu. Todo lo que queremos decir es que las relaciones entre las dos variedades de lo bello no son las de simple vecindad.

Podemos, pues, precisar el objeto de nuestro estudio, al decir que está formado por el reino de lo bello, más exactamente por el campo del arte. Cuando se quiere examinar un objeto que hasta entonces sólo estaba representado, al principio se presenta como inmerso en una atmósfera agitada y en una luz crepuscular, y únicamente después de haberlo delimitado, separándolo de otros campos, se empieza a comprender lo que es. Por eso vamos a comenzar

por ocuparnos aquí de algunas representaciones que pueden presentarse durante nuestro estudio.

Lo bello interviene en todas las circunstancias de nuestra vida; es el genio amigo que encontramos en todas partes. Al buscar únicamente alrededor nuestro dónde, cómo, y bajo qué forma se nos presenta, encontramos que en el pasado estaba relacionado, por lazos de lo más íntimo, con la religión y la filosofía. Principalmente, hallamos que el hombre se ha servido siempre del arte como un medio para tener conciencia de las ideas e intereses más sublimes de su espíritu. Los pueblos han depositado sus concepciones más elevadas en las producciones del arte, las han manifestado y han tomado conciencia de ellas por medio del arte. La sabiduría y la religión están concretadas en las formas creadas por el arte, quien nos ha entregado la clave gracias a la cual estamos en condiciones de comprender la sabiduría y la religión de muchos pueblos. En muchas religiones, el arte ha sido el único medio del que la idea nacida en el espíritu se ha servido para convertirse en objeto de representación. Esta cuestión es la que nos proponemos someter a un examen científico o, más bien, filosófico-científico.

El punto de partida de la estética

La primera pregunta que nos planteamos es la siguiente: ¿Por dónde vamos a comenzar para abordar nuestra ciencia? ¿Qué es lo que nos va a servir de introducción en semejante filosofía de lo bello? En efecto, no hay que decir que es imposible abordar una ciencia sin preparación, pero la preparación es particularmente necesaria cuando se trata de ciencias cuyo objeto es de orden espiritual.

Sea cual fuere el objeto de una ciencia y sea cual fuere la ciencia en sí misma, dos puntos deben atraer nuestra atención: en primer lugar, el hecho de que

tal objeto *existe*, y en segundo lugar, el hecho de saber *lo* que es.

En las ciencias corrientes, el primero de estos puntos no plantea ninguna dificultad. Podría incluso parecer ridículo exigir en geometría la demostración de la existencia de un espacio, de los triángulos, de los cuadrados, etc.; o, en física, del sol, las estrellas, los fenómenos magnéticos, etc. En estas ciencias, que se ocupan de lo que existe en el mundo sensible, los objetos tienen su origen en la experiencia exterior y en lugar de *demostrarlos* se estima que basta con *mostrarlos*. Pero ya, en las disciplinas no filosóficas, pueden surgir dudas en cuanto a la existencia de sus objetos, por ejemplo en psicología, en la doctrina del espíritu; concretamente se puede preguntar si existe un alma, un espíritu, es decir, entidades subjetivas, inmateriales, del mismo modo que en teología se puede preguntar si existe Dios. Cuando los objetos son de naturaleza subjetiva, es decir, cuando sólo existen en el espíritu, y no como elementos del mundo material sensible, sabemos que se encuentran en el espíritu por ser productos de su propia actividad. Pueden presentarse entonces varias eventualidades: la actividad del espíritu se refleja en la formación de representaciones e intuiciones internas, o bien permanece estéril; en el primer caso, estos productos pueden también haber desaparecido o degenerado en *representaciones puramente subjetivas*, en el contexto de las cuales es imposible atribuir un ser-en-sí-y-por-sí. La realización de una u otra de estas eventualidades sólo depende del azar. Por ejemplo, lo bello aparece a menudo en la representación, no como necesario en sí y por sí, sino como una fuente accidental de un simple atractivo subjetivo. A menudo nuestras intuiciones, observaciones y percepciones exteriores son ya engañosas y erróneas; con más razón debe ocurrir lo mismo en nuestras representaciones internas, puesto que poseen una gran fuerza hasta

el extremo de que nos arrastran irresistiblemente hacia la pasión.

Esta duda relacionada con la cuestión de saber si un objeto de la representación y la intuición internas existe o no, de una forma general, así como el azar que preside la formación de esta representación o intuición en la conciencia subjetiva y su correspondencia o no correspondencia con el objeto en su ser-en-sí-y-por-sí, despiertan justamente esta necesidad científica sublime que exige que, al mismo tiempo que un objeto existe, su necesidad sea demostrada.

Cuando esta demostración se hace de una forma verdaderamente científica, implica por ello mismo una respuesta a otra pregunta: la de saber *lo que es* el objeto. Insistir aquí en este punto nos llevaría demasiado lejos; por ello nos limitaremos a hacer las observaciones siguientes.

Las ciencias filosóficas son aquellas que tienen, más que ninguna otra, necesidad de una introducción, pues en las otras ciencias se conoce tanto el objeto como el método: por ejemplo, las ciencias naturales tienen por objeto las plantas o los animales; la geometría, el espacio.

El objeto de una ciencia natural es una cosa conocida, que no necesita ser definida y precisada. Lo mismo ocurre con el método que ha sido fijado de una vez para siempre y admitido por todos. Por el contrario, en las ciencias que tratan de las manifestaciones del espíritu, resalta la necesidad de una introducción, de un prólogo. Tanto si se trata del derecho, de la virtud, de la moralidad, etc., como de lo bello, el objeto de la ciencia no es de aquellos cuyas determinaciones estén bastante firmemente establecidas, y generalmente aceptadas, como para que no tenga que realizarse un trabajo especial acerca de este tema. Por el contrario, en la estética, por ejemplo, se presenta inmediatamente la necesidad de examinar una tras otra las diferentes concepciones

de lo bello, de pasar revista a los diferentes puntos de vista y a las diversas categorías que han sido aplicadas a lo bello, de analizarlos y, confrontándolos por medio del razonamiento con los hechos y datos que poseemos, de intentar extraer el concepto y obtener así una definición de lo bello. A este efecto, debemos utilizar las ideas que poseemos ya, para ver si el concepto que buscamos no se desprende por sí solo de esta misma introducción.

Lo que justifica esta manera de proceder es que, como hemos dicho, el tratamiento filosófico de un objeto no tiene nada que ver con el razonamiento corriente, con sus silogismos, su sucesión de ideas, etc. Una ciencia filosófica debe dejar de lado los puntos de vista y los procedimientos aplicados por las otras ciencias, a fin de elaborar ella misma su concepto, así como su justificación. Puede ocurrir, durante el tratamiento filosófico de un tema, que otra serie de ideas, representaciones y concepciones vengan a ocupar el primer puesto y substituyan al método puramente filosófico; aunque es necesario que estas ideas, representaciones y concepciones encierren elementos de necesidad, y no sean simples productos arbitrarios, accidentales, sin consistencia y sin futuro. Cuando esto es así, podemos renunciar a comenzar por la representación exterior, para abordar el tema mismo.

Pero ocurre que toda ciencia particular, cuando es enfocada como ciencia filosófica, nos revela sus vínculos con una ciencia antecedente. Comienza por el concepto de un objeto determinado, por un concepto filosófico determinado, pero éste debe ya haberse revelado como necesario. Lo que es presupuesto, lo debe ser de tal forma que se imponga por su necesidad. Filosóficamente, no podemos invocar las representaciones y tomar como punto de partida los principios que no sean el resultado de una elaboración antecedente. Las suposiciones previas deben poseer una necesidad probada y demostrada. En filoso-

fía, nada se debe aceptar que no posea el carácter de necesidad, lo que quiere decir que todo debe tener el valor de un resultado.

La filosofía del arte constituye un anillo necesario en el conjunto de la filosofía. Considerada desde este punto de vista, sólo puede ser comprendida a la luz del conjunto. Únicamente así se puede demostrar y justificar su existencia, pues demostrar cualquier cosa es resaltar su necesidad. No entra en nuestras intenciones hacer aquí esta demostración, reconstituir la formación de la filosofía a partir de su concepto. Todo lo que queremos hacer es considerar el concepto de la filosofía del arte como un lema, como se debe hacer con toda ciencia filosófica considerada aparte. Únicamente la filosofía en su conjunto nos permite el conocimiento del universo como totalidad orgánica, totalidad que se desarrolla a partir de su concepto y que, sin perder nada de lo que la hace un conjunto, un todo, cuyas partes están unidas unas a otras por la necesidad, se encierra en sí misma y, en esta unión con ella misma, forma un mundo de verdad. En la corona formada por esta necesidad científica, cada parte representa un círculo, sin dejar de tener con las otras partes relaciones de necesidad; representa tanto la parte de donde nace, como la otra parte hacia la cual tiende de nuevo, engendrando en su fecundo seno nuevos elementos, gracias a los cuales enriquece el conocimiento científico. Por ello nuestro objetivo actual no consiste en lanzarnos a la demostración de la idea de lo bello, deduciéndola como un resultado necesario de las presuposiciones previas a la ciencia en el seno de las cuales se ha formado, sino que consiste en seguir el desarrollo enciclopédico de la filosofía en su conjunto y el de sus disciplinas particulares. Para nosotros, el concepto de belleza y de arte es una presuposición que se desprende del sistema de la filosofía. Pero como nos es imposible, aquí, examinar este sistema y sus relaciones con el arte, estamos muy

lejos de tener delante de nosotros el concepto científico de lo bello, y debemos contentarnos con conocer sus diferentes elementos y aspectos tal y como se encuentran o han sido concebidos anteriormente en las diferentes representaciones de lo bello del arte que forman parte de la conciencia ordinaria. Tomando como punto de partida estas representaciones esperamos llegar a concepciones más fundamentadas, lo que nos permitirá, en primer lugar, hacernos una idea general de nuestro objeto, y adquirir, gracias a un rápido análisis crítico, un conocimiento en espera de determinaciones más elevadas con las que nos encontraremos posteriormente. De esta forma, nuestra última consideración introductoria será al mismo tiempo como una introducción al examen del asunto mismo y como un medio de orientación hacia el objeto que nos interesa y que, a partir de ahora, absorberá toda nuestra atención.

Aquí, donde aislamos esta ciencia por sí misma, comenzamos de una forma directa; no la consideramos como un resultado, porque no tenemos en cuenta sus antecedentes. Por esta razón no tenemos delante de nosotros más que una sola representación, a saber, que hay obras de arte. Esta representación general nos suministra un punto de partida más apropiado. En efecto, comenzaremos por hacernos una idea clara de esta representación y de los puntos de vista que hemos relacionado con ella precedentemente. Esto nos permitirá verificar y justificar la representación general y mostrar las relaciones que presenta tanto con el contenido como con el lado material del arte.

En el arte disponemos de un modo de manifestación particular del espíritu. El arte es una forma particular bajo la cual el espíritu se manifiesta, pues puede, para realizarse, adoptar otras formas. La manera particular en que el espíritu se manifiesta constituye esencialmente un resultado. La búsqueda del camino que sigue para adoptar esta forma y la demos-

tración de la necesidad de ésta, corresponde a otra ciencia que debe ser tratada previamente. De esta forma la filosofía misma, cuando comienza alguna cosa, no lo hace como si fuera un comienzo directo, sino que muestra que es una cosa derivada, una cosa demostrada; exige que se haya demostrado, que el punto de vista adoptado se haya impuesto con necesidad.

Es la filosofía misma la que exige para el comienzo, para el concepto del arte, un antecedente, que este concepto sea un resultado demostrado, un punto de llegada necesario. En la ciencia, por así decirlo, no hay un comienzo absoluto. Por comienzo absoluto se entiende a menudo un comienzo abstracto, un comienzo que *no sería más que* un simple comienzo. Pero la filosofía, al ser un todo, tiene, como tal, su comienzo en todas partes. Ahora bien, esencialmente, su comienzo es por todas partes un resultado. Hay que concebir la filosofía como un círculo que se encierra en sí mismo.

Pero como se da el caso de que nosotros sólo examinaremos una parte de la filosofía, y no sus antecedentes, estamos obligados a precisar en esta introducción el punto de vista desde el cual vamos a actuar. Lo que podemos aceptar aquí como antecedentes son las representaciones de nuestra conciencia y con ellas vamos a relacionar lo que vamos a decir para aclarar nuestro punto de vista; vamos a comenzar por las representaciones que poseemos.

En una primera introducción vamos a mostrar, aunque sólo de una forma general, la manera como pensamos ocuparnos de nuestro tema, aunque no sea más que en razón a la oposición en que se encuentra con otras formas de tratarlo. En segundo lugar, vamos a buscar en nuestras representaciones aquellos de sus elementos que son susceptibles de facilitarnos los materiales, las piedras para la constitución de nuestro concepto. Es decir, que no dejaremos las representaciones bajo la forma en que las

encontremos, sino que utilizaremos de su contenido todo lo que es necesario y esencial para nuestro concepto filosófico. Por el contrario, las otras partes de la filosofía son las que constituirán la verdadera introducción científica. Vamos pues a exponer en primer lugar nuestra forma de tratar el tema, para examinar a continuación las determinaciones en relación con el contenido.

Lo que acabo de decir tiene como objetivo demostrar cómo debe hacerse una introducción a una ciencia filosófica. No puede ser completa, pues una introducción completa sería ya la otra parte, la parte de conjunto, de la filosofía. Ahora bien, lo que nos interesa aquí, es esta parte concreta. Para aclarar este punto de vista, debemos volvernos hacia las representaciones que, por el hecho de que están relacionadas con nuestro tema, determinan el contenido posible de nuestro concepto.

Expongamos, pues, en principio, la forma como pensamos tratar nuestro tema. Si para abordar esta tarea buscamos cuáles son las representaciones relativas a lo bello tal y como las entendemos, y cuáles son las ideas que los hombres se hacen del arte, nos encontramos en primer lugar con ideas y representaciones que se enfrentan a una filosofía del arte y erizan de dificultades su camino.

Estas representaciones son dos.

Objeciones a la idea de una filosofía del arte

Una de las objeciones nacería de la infinidad del campo de lo bello, de la infinita variedad de lo que se llama bello. La otra objeción es aquella que tendría como pretexto el hecho de que lo bello, al ser el objeto de la imaginación, de la intuición, del sentimiento, sería objeto de una ciencia y no se prestaría a un tratamiento filosófico.

Se dice que justamente gracias al arte podemos

liberarnos del reino agitado, oscuro, crepuscular de los pensamientos, para recobrar nuestra libertad y elevarnos hacia el sereno reino de las apariencias amistosas. Querer, pues, subordinar lo bello a las ideas aparece, a primera vista, como un deseo contradictorio.

En primer lugar, ocupémonos de estas primeras objeciones.

En lo que concierne a la primera de ellas, sabemos, de una forma general, que los objetos bellos son infinitamente varios: creaciones de la escultura, de la poesía, de la pintura, sin hablar de otras muchas. Cada arte concreto nos ofrece una cantidad infinita de formas, y numerosas son las producidas por cada arte en los diferentes pueblos, en las distintas épocas, etc. ¿Qué es lo que no ha sido considerado bello entre los diversos pueblos en cada una de sus épocas? ¿Qué diferencias entre todos estos innumerables objetos! ¿Cómo clasificarlos? Esta variedad y esta multiplicidad que caracterizan a las producciones del arte, más que a cualquier otra producción del espíritu, opondrían una dificultad insuperable a la constitución de una ciencia de lo bello. Al parecer, el arte es incapaz de someterse a un estudio científico, puesto que al ser un producto de la imaginación, que dispone de toda la riqueza de la Naturaleza, posee además el poder de crear formas que extrae de sí mismo. Ahora bien, toda ciencia es una ciencia de lo necesario, y no de lo accidental.

La forma de proceder habitualmente en las ciencias consiste en tomar como base ciertos objetos particulares, hechos, experiencias, fenómenos, etc., para deducir a continuación un concepto que sería, en el caso que nos ocupa, el concepto de lo bello, y su teoría. Se debe, pues, dominar las formas concretas, clasificarlas, deducir a continuación las reglas particulares válidas para cada tipo y que deben servir de recetas para la preparación, la fabricación de las obras de arte. Sólo así se podría constituir una

teoría del arte. No se trata aquí de realizar un examen inteligente, perspicaz, ingenioso, de obras de arte concretas; se trata de otra cosa que ha dado resultados más instructivos, más fundamentales y más perfectos, pero que no ha contribuido en nada a la constitución de la teoría en general. Los resultados obtenidos por este tratamiento de los objetos varios y múltiples del arte se han revelado negativos, y no podía ser de otra forma.

Al seguir esta vía, es imposible descubrir una regla que podría ser utilizada para juzgar lo que es bello y lo que no lo es. Dicho de otra forma, es imposible formular un criterio de lo bello. Se sabe que los gustos difieren al infinito, *de gustibus non disputandum*; es, pues, imposible fijar reglas generales aplicables al arte. Cuando el resultado así obtenido se revela menos negativo, cuando, pese a su carácter negativo, posee un contenido afirmativo, este contenido sólo puede ser muy abstracto y superficial. De hecho, las determinaciones son tan diversas y diferentes unas de otras que ninguna de ellas se revela como esencial y aplicable a todo lo que es bello. Evidentemente, se pueden descubrir otras determinaciones, igualmente aplicables a lo que es bello, pero no a tal o cual belleza, no a la belleza que nos interesa. La determinación general, que queda después de todas las eliminaciones, es aquella según la cual el arte estaría destinado a despertar en nosotros sensaciones agradables para la creación de formas que tengan la apariencia de la vida. Nada hay más vago que esta definición, y la expresión «sensaciones agradables» nos llama la atención inmediatamente por su trivialidad. Hubo un tiempo en que no se hablaba más que de estas sensaciones agradables y de su nacimiento y desarrollo; un tiempo en el cual nacieron muchas teorías del arte. Más concretamente durante la última fase de la filosofía wolfiana esta concepción, o más bien esta categoría, provocó numerosas discusiones, pero el contenido era poco sólido para

que sirviese de base a desarrollos. A esta misma época se remonta el nacimiento del término *estética*. Fue Baumgarten¹ quien dio el nombre de *estética* a la ciencia de estas sensaciones, a esta teoría de lo bello. A nosotros, alemanes, este término nos es familiar; los otros pueblos lo ignoran. Los franceses dicen *théorie des arts* o *des belles-lettres*; los ingleses lo sitúan en la *crítica (critic)*.² Los principios *críticos* de Home gozaron de gran prestigio en la época de la publicación de su obra. A decir verdad, el término *estética* no es el más adecuado. Incluso se han propuesto otras denominaciones: «teoría de las bellas ciencias», «de las bellas artes», pero no han triunfado, y con razón. Igualmente se ha empleado el término «*callístico*», pero aquí se trata, no de lo bello en general, sino de lo bello como creación del arte. Vamos, pues, a utilizar el término *Estética*, no porque nos importe poco el nombre, sino porque este término ha recibido título de validez en el lenguaje corriente, lo que, de por sí, es un argumento importante en favor de su aceptación.

Este modo de razonar no va más allá de estos resultados, completamente superficiales, en la cuestión que nos interesa: la del concepto de arte. Por otra parte, lo mismo ocurre en otras ciencias. Caracterizando una especie con una definición cualquiera no se llegará al concepto de esta especie. Por ejemplo, para saber lo que es un animal, ¿es posible hacerse una idea de acuerdo con los animales que se conocen? En modo alguno. Al definir, por ejemplo, un animal por su libertad de movimientos, por su facultad de desplazamiento, etc., se comprueba inmediatamente que la ostra y tantos otros animales no entran en esta definición; al definirlo por su sensibilidad, se

1. Alexander Gottlieb BAUMGARTEN (1714-1762), profesor en Halle y Francfort del Oder, *Aesthetica*, 2 vols., Francfort del Oder, 1750-1758.

2. Lord Kaimes HOME HENRY (1696-1782), juez en Escocia, *Elements of criticism*, Edimburgo, 1762-1766.

comprueba que la mimosa, que no es un animal, posee, sin embargo, sensibilidad. Cada vez que se desee distinguir las especies y los géneros con la ayuda de determinaciones aisladas, se tropezará con ejemplos que no corresponderán a estas determinaciones. Es un error, pues, pensar que la ciencia sigue siempre este camino. Para la filosofía, este camino está completamente cerrado.

La orientación de la filosofía se ha modificado de una forma general, y la investigación filosófica se ha dirigido hacia otros caminos. ¿Era necesario este cambio de orientación? Esto no tenemos por qué examinarlo aquí; este examen forma parte del de la naturaleza del conocimiento filosófico, y ya lo hemos hecho en nuestra *Lógica*. Aquí traeremos a colación algunos hechos históricos o lematícos. Lo que debe servir de base no es lo particular, no son las particularidades, los objetos, los fenómenos, etc., particulares, sino la *idea*. Debemos comenzar a partir de ésta, de lo universal. En todo, y por consiguiente también en nuestro terreno. Debemos comenzar por la idea de lo bello. Por el contrario, en las supuestas teorías se comienza por las particularidades para llegar al concepto, a la universalidad. Aquí, es la idea, en sí y para sí, la que ocupa el primer lugar, pero no como idea derivada, deducida de los objetos particulares. Volveremos a hablar de este comienzo. Con ello damos su pleno significado a las palabras de Platón: «Se debe considerar lo Bello, y no los objetos particulares calificados de bellos.»³ Al comenzar por la idea, eliminamos al mismo tiempo la dificultad, la molestia que podría crearnos la gran variedad, la infinita multiplicidad de objetos que se califican de bellos. Las oposiciones entre los objetos calificados de bellos no nos desvían: estas oposiciones son eliminadas, suprimidas, al mismo tiempo que es eliminada la cantidad, la masa de objetos contradictorios.

3. *Hipp, maj.*, 287.

Comenzamos por lo bello como tal. Pero esta idea, que es *una*, debe a continuación diferenciarse, particularizarse a partir de ella misma, dando nacimiento a la variedad, a la multiplicidad, a las diferencias, a las múltiples y diferentes formas y figuras del arte, pero que se manifiestan como producciones necesarias.

Con más apariencia de razón, se podría objetar que las bellas artes son buena materia de reflexión filosófica, pero en modo alguno pueden ser objeto de un estudio científico propiamente dicho. En efecto, la belleza artística se dirige a los sentidos, a la sensación, a la intuición, a la imaginación, etc.; forma parte de un campo distinto al del pensamiento, y la comprensión de su actividad y de sus productos exige un órgano distinto al del pensamiento científico. Otra de las sombras, en donde domina la idea, por la belleza artística es la libertad de las producciones y las formas. Se podría pensar que con la creación y la contemplación de las obras de arte nos libramos de las trabas de las reglas y los reglamentos; al huir del rigor de las leyes y de la melancolía interior del pensamiento, buscamos la tranquilidad y la acción vivificante de las obras de arte; cambiamos el reino de las sombras, en donde domina la idea, por la serena y robusta realidad. Finalmente, las obras de arte tendrían su origen en la libre actividad de la imaginación, mucho más libre que la de la Naturaleza. El arte no sólo tiene a su disposición toda la riqueza de las formas naturales, en sus apariencias infinitamente múltiples y variadas, sino que la imaginación creadora le hace aún capaz de exteriorizarse en intenciones de las que ella misma es una fuente inagotable. En presencia de esta inconmensurable plenitud de la imaginación y sus productos, el pensamiento, parece ser, no debería tener el valor de citar al arte ante su tribunal para pronunciarse sobre sus obras y encasillarlas bajo epígrafes generales.

La ciencia, por el contrario, según se admite, es

la obra del pensamiento que se entrega a un trabajo de abstracción, partiendo de la masa de los detalles particulares, lo cual acarrea, por una parte, la exclusión de la imaginación con todo lo que su actividad tiene de accidental y arbitrario; dicho de otra forma, la exclusión del órgano de la actividad y de la satisfacción artística. Por otro lado, al admitir incluso que el arte vivifica la sequedad árida y sombría del concepto, que concilia sus abstracciones con la realidad, que completa el concepto mismo con lo real, el estudio concienzudo —se nos dice— sólo puede tener como efecto eliminar, en este medio de conciliación, toda eficacia, suprimirlo y llevar el concepto a su simplicidad irreal y a su estado de sombra y abstracción. Además, por su contenido, la ciencia se ocupa de lo que es necesario en sí. Ahora bien, si la estética deja de lado lo bello natural, resulta que, con esta relación, no sólo no ganamos nada, sino que nos alejamos aún más de lo necesario. ¿No implica ya de por sí el término *naturaleza* la idea de necesidad y regularidad, es decir, la de una actitud que parece abrirse y ofrecerse más al estudio científico? Por el contrario, en la mente en general, pero sobre todo en la imaginación, contrariamente a lo que pasa en la Naturaleza, lo arbitrario y lo anárquico son los que reinan de una forma absoluta, lo cual hace a los productos de la imaginación, es decir del arte, completamente impropios para el estudio científico.

Bajo todos estos aspectos, por su origen lo mismo que por su contenido y su amplitud, las obras de arte, lejos de mostrarse dignas de un esfuerzo científico, se muestran, por el contrario, refractarias a toda reglamentación por el pensamiento y, por consiguiente, a cualquier tratamiento científico.

Todos estos argumentos, y otros análogos, que se establecen para probar la imposibilidad de un tratamiento verdaderamente científico de las bellas artes, se inspiran en representaciones, reflexiones y puntos de vista corrientes de los que se encuentran explica-

ciones en libros más antiguos, sobre todo en francés, referentes a lo bello y las bellas artes, y sus razonamientos a propósito de estos hechos tienen visos de ser justos y plausibles. Citaremos, por ejemplo, el hecho, invocado por estos autores, de la infinita variedad de formas que puede adoptar lo bello en general; de este hecho se puede, si se quiere, deducir la existencia, en la naturaleza humana, de un instinto de lo bello, y se puede concluir, además, que, puesto que las ideas que se forman sobre lo bello presentan una gran variedad y al mismo tiempo tantas particularidades, no puede haber ideas generales de lo bello y del gusto. Antes de terminar estas consideraciones, para volver a centrarnos en la cuestión que nos interesa, intentaremos hacer, a título puramente introductivo, una breve refutación de estas objeciones y de estas dudas.

Una segunda causa de trabas que puede aparecer cuando se trata de la filosofía del arte procede de la carencia de criterio que permita reconocer lo que es bello, así como de cualquier convicción u opinión directa según la cual lo bello no depende de la filosofía. Hagamos primero abstracción de la afirmación según la cual el saber, y por consiguiente la filosofía, debe tener su competencia limitada únicamente a lo que concierne a la intuición, la sensación y el sentimiento. Al menos esto es lo que se afirma y lo que se acepta en lo concerniente a la religión; en lo relacionado con el arte se admite más bien que, a su respecto, se pueden realizar razonamientos y reflexiones. El pensamiento, se dice, actúa de una forma lógica, científica y filosófica, pero lo bello y el arte son de tal naturaleza que escapan a la influencia de la filosofía. Lo bello aparece con una forma que se diría justamente en oposición con la filosofía. El arte tiene como campo de acción la esfera de nuestros sentimientos y de nuestras intuiciones, que se encuentra, por otra parte, bajo la dependencia de la imaginación, y se dirige así, según se cree, hacia otro campo dis-

tinto a la filosofía, y despierta otro tipo de pensamientos diferentes al pensamiento filosófico. Se admite la opinión según la cual la vida en general, y todo lo que en ella participa, incluido el arte, no puede ser comprendida por el pensamiento. Parece que es justamente en el arte donde se intenta escapar al concepto, pues su objeto, según se cree, es incompatible con el pensamiento, con el concepto, y cuando se quiere introducir un pensamiento se destruye aquello que una obra tiene de específicamente artístico.

Sólo unas palabras más respecto a esta dificultad que se puede oponer a la posibilidad de reconocer una obra de arte. No es éste el lugar indicado para insistir en los detalles.

En lo que concierne a la objeción según la cual las obras de arte escapan a la competencia del pensamiento científico, porque tienen su origen en la imaginación indisciplinada y en el sentimiento, y porque, infinitamente variadas y múltiples, sólo actuarían a su vez sobre la imaginación y el sentimiento, parece que hoy día aún goza de una cierta autoridad. Esta manera de ver se une a la opinión según la cual lo real en general, y la vida de la Naturaleza y el espíritu en particular, se encuentran deformados o incluso destruidos, desde que se intenta comprenderlos en lugar de aproximarlos a nosotros, ya que el pensamiento conceptual no hace más que agrandar el abismo que nos separa de ellas, puesto que el hombre, al querer servirse del pensamiento como un medio para alcanzar la vida y lo real, no consigue su objetivo y llega a un resultado contrario. Nos es imposible aquí someter esta cuestión a un análisis detallado. Podemos únicamente indicar el punto de vista en el cual pensamos situarnos para eliminar esta dificultad, o imposibilidad, o torpeza.

Si hay un hecho que no se puede poner en duda, es que el espíritu posee el poder de considerarse a sí mismo como dotado de una conciencia que le hace

capaz de pensar en sí mismo y en todo lo que emana de él. Precisamente porque el pensamiento constituye la naturaleza más íntima y esencial del espíritu. Gracias a esta conciencia pensante que posee de sí mismo y de sus productos, sea cual fuere la apariencia de libertad e incluso de arbitrariedad que puedan presentar éstos, el espíritu, si es verdaderamente inmanente, actúa de acuerdo con su esencia y naturaleza. Ahora bien, el arte y sus obras, al hacer del espíritu y ser engendradas por él, son de naturaleza espiritual, mientras que su representación adopta una apariencia sensible, si esta apariencia está impregnada de espíritu. En este sentido, el arte está más próximo al espíritu y a su pensamiento que la Naturaleza exterior inanimada e inerte. El espíritu se encuentra a sí mismo en los productos del arte. Y así como una obra de arte, en lugar de expresar pensamientos y conceptos, representa el desarrollo del concepto a partir de él mismo, una enajenación hacia lo exterior, el espíritu posee no sólo el poder de sentirse a sí mismo bajo la forma que le es propia, que es la del pensamiento, sino también la de reconocerse como tal en su alienación bajo la forma del sentimiento y de la sensibilidad; en suma, sentirse él mismo en este otro. Y lo hace transformando esta forma alienada en pensamiento y acercándola de esta forma a él mismo. Al comportarse de tal manera con relación a este otro que él mismo, el espíritu, fiel a lo que es realmente, sin olvidarse, diluirse o mostrarse incapaz de captar lo que difiere de él mismo, comprende lo contrario, a él mismo y a su contrario. En efecto, el concepto es lo universal que subsiste en sus manifestaciones particulares, que supera a él mismo y al otro y posee también el poder y la actividad necesarios para suprimir la alienación que se ha impuesto. Por esta razón, la obra de arte, en la cual el pensamiento se enajena de sí mismo, forma parte del terreno del pensamiento conceptual, y el espíritu, al

someterla al examen científico, no hace más que satisfacer la necesidad de su naturaleza más íntima. Al ser el pensamiento lo que constituye su esencia y concepto, el espíritu no está satisfecho hasta que impregna de pensamiento todos los productos de su actividad y los hace, de esta manera, verdaderamente suyos. Ahora bien, el arte, como veremos con más claridad en otra parte, lejos de ser la forma más elevada del espíritu, sólo recibe su verdadera consagración en la ciencia.

A esto se puede añadir que nuestra época nos facilita nuevas razones que justifican la aplicación al arte del punto de vista del pensamiento. Estas razones se desprenden de las relaciones que se han establecido entre el arte y nosotros, el nivel y la forma de nuestra cultura. Para nosotros el arte no tiene ya el alto destino de que gozaba en otro tiempo. Se ha convertido para nosotros en objeto de representación, y ya no tiene esa proximidad, esa plenitud vital o esa realidad que tenía en la época de su florecimiento entre los griegos. Podemos lamentar que la sublime belleza del arte griego o el concepto, el contenido de esta buena época, sean para nosotros cosas desaparecidas; se puede explicar por el aumento de las dificultades de la vida, aumento debido a la incrementada complejidad de nuestra vida social y política, y se puede lamentar que nuestra atención haya sido absorbida por mezquinos intereses y puntos de vista utilitarios, lo cual ha hecho perder al alma la serenidad y la libertad que únicamente pueden hacer posible el goce desinteresado del arte. Toda nuestra cultura se ha transformado de tal manera que está dominada por completo por la regla general, por la ley. Se ha dado a estas determinaciones generales el nombre de conceptos, y el concepto mismo se ha convertido en una determinación abstracta. A este respecto Schiller ha dicho con justicia: todos cuentan por uno, triste es el poder que ejerce sobre ellos

el concepto.⁴ Para nuestra inteligencia se ha convertido en una costumbre, casi en una segunda naturaleza, definir lo particular según los principios generales: deber, principio, derecho, máxima, etc. El individuo está determinado según estas reglas y principios; hemos adquirido la costumbre de centrar nuestra reflexión sobre estos puntos de vista generales que consideramos como determinantes, costumbre que no es, con toda seguridad, un producto de la vida artística. Lo que exigimos de una obra de arte es que participe de la vida, y del arte en general exigimos que no sea dominado por abstracciones tales como la ley, el derecho, la máxima, que la generalidad que manifiesta no sea ajena al corazón, al sentimiento, que la imagen exista en la imaginación bajo una forma concreta. Pero como nuestra cultura no está caracterizada por un desbordamiento de vida y como nuestro espíritu y nuestra alma no pueden ya encontrar la satisfacción que producen los objetos animados con un soplo de vida, se puede decir que al situarnos en el punto de vista de la cultura, de *nuestra* cultura, ya no estamos en condiciones de apreciar el arte en su justo valor, de darnos cuenta de su misión y de su dignidad.

El arte no suministra ya, a nuestras necesidades espirituales, la satisfacción que otros pueblos han buscado y encontrado. Nuestras necesidades e intereses se han desplazado a la esfera de la representación y, para satisfacerlos, debemos recurrir a la reflexión, a los pensamientos, a las abstracciones y a las representaciones abstractas y generales. Por ello, el arte no ocupa ya, en lo que hay de verdaderamente

4. SCHILLER, *La variedad*. «Numerosos son los buenos y los inteligentes, pero todos cuentan por uno, / Pues están dominados por el concepto, pero no, ¡desgraciadamente!, por el corazón amante. / Triste es el imperio del concepto: con mil formas cambiantes. / No fabrica, pobre y vacío, más que una. / Pero la vida y la alegría exultan allí donde la belleza / Reina; el *Uno* eterno reaparece bajo mil formas.»

vivo en la vida, el lugar que ocupaba en el pasado, y su lugar ha sido llenado por las representaciones generales y las reflexiones. Por ello, hoy día, nos vemos inclinados a las reflexiones y a los pensamientos relacionados con el arte. El arte mismo, tal y como es en nuestros días, está destinado a ser un objeto de pensamientos.

Pero se pretende todavía que el arte no es digno de un tratamiento filosófico. Es, como ya se nos ha dicho, un genio amistoso. Adorna nuestros ambientes exteriores e interiores, dulcificando lo serio de las circunstancias, atenuando la complejidad de la realidad y ambientando agradablemente nuestros ocios; e, incluso cuando no produce nada bueno, ocupa al menos el lugar del mal, y ello en nuestro beneficio y provecho. Pero si es cierto que el arte interviene en todo, desde las groseras galas de los salvajes hasta la magnificencia de los templos ornados con todas las riquezas imaginables, no es menos evidente que estas formas tienen relaciones muy lejanas con los verdaderos objetivos de la vida, e incluso les son exteriores y extrañas; y lo mismo que estas producciones del arte no son perjudiciales a los objetivos serios y, por el contrario, parecen, por la abstención del mal, favorecerles, no dejan de ser medios de perdón, de descanso para el espíritu, mientras que los intereses substanciales de la vida exigen un esfuerzo de tensión y de concentración del espíritu. Por ello puede parecer que desear tratar con rigor científico lo que por naturaleza está desprovisto de todo rigor sea dar prueba simplemente de pedantería. De todas formas, el arte aparece, según esta concepción, como una cosa superflua, y es más bien por una feliz coincidencia si, al dulcificar los sentimientos, esta preocupación y este amor por la belleza no terminan por ablandarlos. Por estas razones, se ha tomado a menudo la defensa de las bellas artes al declarar que, incluso admitiendo que sean un lujo, no son, sin embargo, completamente ajenas a las necesidades

de la vida práctica, y no son incompatibles con la moral y la piedad, e incluso que este lujo del espíritu, si existe tal lujo, presenta muchas más ventajas que desventajas. Yendo mucho más lejos aún, se ha asignado al arte mismo objetivos serios, al presentarlo como que desempeñaba un papel de mediación entre la razón y la sensibilidad, entre las inclinaciones y los deberes, y se le ha recomendado como susceptible de convertirse en un agente de conciliación en la lucha que libran estos dos elementos opuestos. Pero se puede estar seguro por anticipado de que ni la razón ni el deber podrán beneficiarse en nada con este intento de conciliación por medio del arte, por la sencilla razón de que uno y otro, refractarios a cualquier mezcla, no se presentarán nunca a semejante transacción, pues tanto la razón como el deber son igualmente celosos de su pureza, a la que no renunciarán jamás. Y, por otra parte, incluso asignando al arte esta misión, no se le hace más digno de un tratamiento científico, puesto que se le empleará con dos fines: fines serios y elevados, por una parte, y aliento a la frivolidad y al ocio, por otra. El arte, en lugar de ser un fin en sí, caería en el rango de un simple medio.

Se podría incluso esgrimir otro argumento contra la posibilidad de un tratamiento científico del arte. El arte, se dice, es el reino de la apariencia, de la ilusión, y lo que nosotros llamamos bello podría también ser calificado de aparente e ilusorio. Ahora bien, los objetivos verdaderos, dignos de ser perseguidos, no podrían ser realizables por la apariencia y la ilusión; a los fines verdaderos y serios deben corresponder medios fundados igualmente en lo verdadero y lo serio. El medio debe estar en relación con la dignidad del fin, y los verdaderos intereses del espíritu no pueden ser considerados por la ciencia más que teniendo en cuenta lo que tienen de verdadero, tanto en relación con la realidad exterior como en la representación humana.

Nada más exacto: el arte crea apariencias y vive de apariencias y, si se considera la apariencia como una cosa que no debe ser, se puede decir que el arte sólo tiene una existencia ilusoria y sus creaciones son únicamente puras ilusiones.

Pero en el fondo, ¿qué es la apariencia?, ¿cuáles son sus relaciones con la esencia? No olvidemos que toda esencia, toda verdad, para no quedarse en abstracción pura, debe *aparecer*. Lo divino debe ser *uno*, debe tener una existencia que difiera de lo que nosotros llamamos apariencia. Pero la apariencia misma está lejos de ser cualquier cosa inesencial; por el contrario, constituye un momento esencial de la esencia. Lo verdadero existe por sí mismo en el espíritu, aparece en sí mismo, y está allí para los otros. Puede haber, por tanto, varias clases de apariencia; la diferencia estriba en el contenido de lo que aparece. Si, por tanto, el arte es una apariencia, hay una apariencia que le es propia, pero no una apariencia simplemente.

Esta apariencia, propia del arte, puede, hemos dicho, ser considerada como engañosa, en comparación con el mundo exterior, tal y como nosotros lo vemos desde nuestro punto de vista utilitario, o en comparación con nuestro mundo sensible e interno. No llamamos ilusorios a los objetos del mundo exterior, ni a lo que reside en nuestro mundo interno, en nuestra conciencia. Nada nos impide decir que, comparada a esta realidad, la apariencia del arte es ilusoria; pero con la misma razón se puede decir que lo que nosotros llamamos realidad es una ilusión más fuerte, una apariencia más engañosa que la apariencia del arte. Llamamos realidad y consideramos como tal, en la vida empírica y en la de nuestras sensaciones, al conjunto de objetos exteriores y a las sensaciones que nos proporcionan. Y, sin embargo, todo este conjunto de objetos y sensaciones no es un mundo de verdad, sino un mundo de ilusiones. Sabemos que la realidad verdadera existe más allá de la sensación in-

mediata y de los objetos que percibimos directamente. Es más bien, pues, al mundo exterior que a la apariencia del arte a lo que se aplica el calificativo de ilusorio.

En efecto, sólo es verdaderamente real lo que existe en sí y por sí, lo que forma la substancia de la Naturaleza y del espíritu, lo que, al tiempo que existe en el tiempo y en el espacio, no deja de existir en sí y por sí con una existencia verdadera y real. El arte es el que nos ofrece apreciaciones relacionadas con las manifestaciones de estas fuerzas universales, el que nos las hace aparentes y sensibles. La esencialidad se manifiesta igualmente en los mundos exterior e interior, tal como nos los revela nuestra experiencia cotidiana, pero lo hace de una forma caótica de azares y accidentes, aparece deformada por la proximidad del elemento sensible, por los arbitrios de las situaciones, de los acontecimientos, de los caracteres, etc. El arte abre un abismo entre la apariencia y la ilusión de este mundo malo y perecedero, por un lado, y el contenido verdadero de los acontecimientos, por el otro, para revestir a estos acontecimientos y fenómenos con una realidad más elevada, nacida del espíritu. Una vez más, de esta forma, lejos de estar en relación con la realidad corriente, de simples apariencias e ilusiones, las manifestaciones del arte poseen una realidad más elevada y una existencia más verdadera.

Es cierto que, comparado con el pensamiento, el arte puede ser considerado como algo que posee una existencia hecha de apariencias (más adelante volveremos a tratar este punto), y en todo caso es, por su forma, inferior a la del pensamiento. Pero en su realidad exterior presenta la misma superioridad que el pensamiento: lo que buscamos en el arte, lo mismo que en el pensamiento, es la verdad. En su apariencia misma, el arte nos hace entrever algo que supera a la apariencia: el pensamiento; mientras que el mundo sensible y directo, lejos de ser la revelación impli-

cita de un pensamiento, disimula el pensamiento bajo un montón de impurezas, para resaltarse a sí mismo, y para hacer creer que sólo él representa lo real y lo verdadero. Se las ingenia para hacer inaccesible lo interior hundiéndolo en lo exterior, es decir, bajo la forma. Por el contrario, el arte, en todas sus representaciones, pone en nuestra presencia un principio superior. En lo que llamamos Naturaleza, en el mundo exterior, el espíritu difícilmente se encuentra y se reconoce.

De todas estas observaciones relacionadas con la naturaleza de lo bello resulta que, si el arte puede ser tratado como apariencia, su apariencia es de naturaleza muy particular. Es aparente a su manera, que no tiene nada en común con la significación que relacionamos con la apariencia en general.

Después de la objeción sacada del carácter pretendidamente aparente e ilusorio del arte y de sus creaciones, viene la que niega al arte la posibilidad de convertirse en objeto de un tratamiento científico, al tiempo que se admite que puede provocar consideraciones puramente filosóficas. Esta objeción se basa en una falsa premisa, que consiste en negar a las consideraciones filosóficas todo carácter científico. En relación a este punto, me limitaré a decir aquí que, sean cuales fueren las ideas que se profesen en filosofía y en la reflexión filosófica, considero ésta como inseparable de la reflexión científica. En efecto, el papel de la filosofía consiste en considerar un objeto según su necesidad; no según su necesidad subjetiva o según su orden, su clasificación, etc., exteriores, sino según su necesidad tal y como se desprende de su naturaleza, y que incumbe a la filosofía demostrar y hacer destacar. Por otra parte, es esta demostración la que confiere a un estudio un carácter científico. Pero dado que la necesidad objetiva de un objeto reside en su naturaleza lógico-metafísica, se puede, se debe incluso, en las consideraciones sobre el arte (que descansa sobre un gran número de pre-

misas, en relación bien con su contenido, bien con su materia y los elementos por los cuales el arte roza constantemente lo accidental), renunciar al rigor científico y no aplicar el punto de vista de la necesidad más que al desarrollo interno de su contenido y sus medios de expresión. En efecto, la filosofía no conoce las cosas más que por su necesidad interna, más que por su desarrollo necesario a partir de ellas mismas. Y en esto es en lo que consiste el carácter de la ciencia en general.

Se puede incluso discutir que el arte sea digno de ser objeto de un estudio científico, presentándolo como un juego fugitivo, como si estuviese al servicio de nuestros placeres y distracciones, como destinado a adornar nuestro ambiente exterior y los objetos que forman parte de él y a poner de relieve, por medio de la ornamentación y el decorado, otros objetos. Comprendido de esta forma, el arte no sería, por consiguiente, ni libre, ni independiente. Ahora bien, lo que nos interesa, hacia donde están dirigidas nuestras consideraciones, es justamente el arte libre. Puede bien servir de medio con miras a fines que le sean exteriores, ser un juego al que uno se dedica de paso. Pero tiene en común con el pensamiento que, por un lado, se basta a sí mismo, y puede, por otro, servir de medio para los fines de donde el pensamiento está totalmente ausente, estar al servicio de lo accidental y pasajero. Sin embargo, cuando nuestro interés se centra en el pensamiento, lo enfocamos en su independencia, y debemos hacer otro tanto cuando se trata del arte.

El más alto destino del arte es el que le es común con la religión y la filosofía. Como éstas, es un modo de expresión de lo divino, de las necesidades y exigencias más elevadas del espíritu. Lo hemos dicho más arriba: los pueblos han depositado en el arte sus ideas más sublimes, y constituye a menudo para nosotros el único medio para comprender la religión de un pueblo. Pero difiere de la religión y de la filo-

sofía por el hecho de que posee el poder de dar a estas ideas elevadas una representación sensible que nos las hace accesibles. El pensamiento penetra en las profundidades de un mundo suprasensible que enfrenta como un más allá a la conciencia inmediata y a la sensación directa; busca con toda libertad satisfacer su necesidad de conocer, elevándose por encima del más acá representado por la realidad acabada. Pero esta ruptura, operada por el espíritu, va seguida por una conciliación, obra igualmente del espíritu; crea por sí misma las obras artísticas que constituyen el primer anillo intermedio destinado a relacionar lo exterior, lo sensible y lo percedero con el pensamiento puro, a conciliar la Naturaleza y la realidad acabada con la libertad infinita del pensamiento comprensivo.

Digamos aún, a este propósito, que, si el arte sirve para hacer al espíritu consciente de sus intereses, está lejos de ser el modo de expresión más elevado de la verdad. Así se ha creído durante algún tiempo, y se cree aún, pero esto es un error sobre el que volveremos a hablar más adelante. Por el momento, limitémonos a recordar que, incluso por su contenido, el arte choca con ciertas limitaciones, que opera sobre una materia sensible de forma que no puede tener por contenido más que un cierto grado espiritual de verdad. En efecto, la idea tiene una existencia más profunda que no se presta a la expresión sensible, es el contenido de nuestra religión y nuestra cultura. Aquí, el arte reviste otro aspecto distinto al que tenía en épocas anteriores. Y esta idea más profunda, cuyo extremo está representado por el cristianismo, escapa totalmente a la expresión sensible. No tiene nada en común con el mundo sensible y no tiene con él relaciones de amistad. En la jerarquía de los medios que sirven para expresar lo absoluto, la religión y la cultura nacida de la razón ocupa el grado más elevado, muy superior al del arte.

La obra de arte es, pues, incapaz de satisfacer

nuestra última necesidad de lo Absoluto. Hoy día, no se venera ya una obra de arte, y nuestra actitud con relación a las creaciones del arte es mucho más fría y reflexiva. En su presencia, nos sentimos mucho más libres que en otro tiempo, cuando las obras de arte eran la expresión más elevada de la Idea. La obra de arte solicita nuestro juicio; sometemos su contenido y la exactitud de su representación a un examen concienzudo. Respetamos el arte, lo admiramos; ya no vemos en él algo que está superado, la manifestación íntima de lo Absoluto; le sometemos al análisis de nuestro pensamiento y esto, no con la intención de provocar la creación de obras de arte nuevas, sino más bien con el fin de reconocer la función propia del arte y su lugar en el conjunto de nuestra vida.

Los buenos tiempos del arte griego y la edad de oro del final de la Edad Media están superados. Las condiciones generales de los tiempos actuales no son muy favorables al arte. El artista mismo no sólo está desconcertado y contaminado por las reflexiones que oye formular a su alrededor, por las opiniones y juicios corrientes acerca del arte, sino que toda nuestra cultura espiritual es tal que le es imposible, incluso con un esfuerzo de voluntad y decisión, abstraerse del mundo que actúa a su alrededor y de las condiciones en que se encuentra comprometido, a menos que rehaga su educación y se retire de este mundo en busca de una soledad donde pueda volver a encontrar su paraíso perdido.

Bajo todas estas relaciones, el arte es para nosotros, en cuanto a su suprema destinación, como una cosa del pasado. Por ello, ha perdido para nosotros todo lo que tenía de auténticamente verdadero y vivo, su realidad y su necesidad de otros tiempos, y se encuentra a partir de ahora relegado en nuestra representación. Lo que una obra de arte suscita hoy en nosotros es, al mismo tiempo que una satisfacción directa, un juicio que abarca tanto el contenido como

los medios de expresión y el grado de adecuación de la expresión al contenido.

II. LAS IDEAS CORRIENTES RELACIONADAS CON LA NATURALEZA DEL ARTE

La imitación de la Naturaleza

Hasta aquí sólo hemos hablado de las concepciones generales del arte. A partir de ahora, de lo que vamos a ocuparnos es de las determinaciones en relación con el contenido del arte. Vamos a tener en cuenta varias concepciones diferentes.

Según una de ellas, el arte debe limitarse a *la imitación de la Naturaleza*, de la Naturaleza en general, tanto interior como exterior. Un precepto antiguo dice que el arte debe imitar a la Naturaleza; aparece ya en Aristóteles. Cuando la reflexión estaba únicamente en sus comienzos, se podía muy bien aceptar una idea semejante; contiene algo que se justifica por buenas razones y que se nos mostrará como uno de los momentos de la idea, que tiene, en su desarrollo, su lugar como tantos otros momentos.

Según esta concepción, el objetivo esencial del arte consistiría en la imitación; dicho de otra forma, en la reproducción hábil de los objetos tal y como existen en la Naturaleza, y la necesidad de semejante reproducción hecha de acuerdo con la Naturaleza sería una fuente de placeres. Esta definición asigna al arte un objetivo puramente formal, el de rehacer de nuevo, con los medios de que dispone el hombre, lo que existe en el mundo exterior, y tal y como existe. Pero esta repetición puede parecer una ocupación inútil y superflua, pues ¿qué necesidad tenemos de volver a ver en cuadros, o en un escenario, animales, paisajes o acontecimientos humanos que conocemos ya por haberlos visto o por verlos en nuestros jardines,

en nuestras casas o, en ciertos casos, por haberlos oído contar a personas amigas nuestras? Se puede decir que estos esfuerzos inútiles se reducen a un juego presuntuoso cuyos resultados son inferiores a los que nos ofrece la Naturaleza. Pero es que el arte, limitado en sus medios de expresión, no puede producir más que ilusiones unilaterales, ofrecer la apariencia de la realidad a uno solo de nuestros sentidos; y, de hecho, cuando no va más allá de la simple imitación, es incapaz de darnos la impresión de una realidad viva o de una vida real: todo lo que puede ofrecernos es una caricatura de la vida.

¿Qué objetivo persigue el hombre al imitar la Naturaleza? El de someterse a una prueba, demostrar su habilidad y sentir satisfacción por haber fabricado algo que tiene una apariencia de natural. La cuestión de saber si (y cómo) su obra podrá ser conservada y transmitida a épocas futuras o ser dada a conocer a otros pueblos y países, no le interesa. Se regocija ante todo por haber creado un artificio, por haber demostrado su habilidad y por haberse dado cuenta de su capacidad; se alegra de su obra, de su trabajo a través del cual ha imitado a Dios, dispensador de la felicidad y demiurgo. Pero esta alegría y admiración de sí mismo no tardan en transformarse en aburrimiento y descontento, y esto tanto más rápida y fácilmente cuanto más fielmente la imitación reproduce el modelo natural. Existen retratos de los que se ha dicho, con bastante espiritualidad, que su parecido es tan perfecto que da náuseas. De una forma general, la alegría que produce una imitación perfecta sólo puede producir una alegría muy relativa, pues en la imitación de la Naturaleza el contenido y la materia son elementos que no hay más que utilizar. El hombre debería sentir una gran alegría al reproducir algo que sea suyo, algo que le sea muy íntimo, y de lo que pueda decir que es suyo. Cualquier objeto técnico, un navío por ejemplo, o más concretamente un instrumento científico, debe pro-

ducirle una mayor alegría, porque es su propia obra y no una imitación. El peor de los instrumentos técnicos tiene mucho mayor valor para él; puede estar orgulloso de haber inventado el martillo y el clavo, porque son inventos originales y no imitados. El hombre muestra mejor su habilidad en las obras que nacen de su espíritu que en las imitaciones de la Naturaleza. Puede, no obstante, enfrentarse a la Naturaleza. Esto es lo que se piensa cuando se dice que las obras de la Naturaleza son superiores a las del espíritu. En efecto, se dice que son obras divinas. Pero Dios es Espíritu, y se deja reconocer mejor en el Espíritu que en la Naturaleza. Al entrar en rivalidad con la Naturaleza, se da origen a una rivalidad sin valor. Un hombre que se vanagloriaba ante Alejandro de poder introducir lentejas a través de un pequeño orificio desde una cierta distancia, y ante el cual ejecutaba su hazaña, sólo recibió de éste varios celemines de lentejas como premio; y con razón, pues este hombre había adquirido una destreza no sólo inútil sino desprovista de todo interés. Lo mismo se puede decir de cualquier habilidad de que se haga prueba en la imitación de la Naturaleza. Por ejemplo, Zeuxis pintaba racimos de uvas que se parecían tanto a lo real que las palomas se engañaban y venían a picotearlas, y Praxeas pintó unas cortinas que engañaron a un hombre: al pintor mismo. Son conocidas más de una historia de ilusiones creadas por el arte. En estos casos se habla de un triunfo del arte. Blumenbach⁵ cuenta la historia de un compañero de habitación de Linneo, que se llamaba Büttner. Gastaba todo su dinero en libros, y un día consiguió los *Insektenbelustigungen* de Rösel, ilustrados con grabados de cobre en colores, los más bellos que él nunca vio (también hizo colecciones similares relacionadas con las ranas). Como el ejemplar que poseía Büttner no estaba

5. Joh. Friedr. BLUMENBACH (1752-1840), profesor en Gotinga, célebre fisiólogo y zoólogo.

encuadernado, se sorprendió mucho al ver un día que un mono estaba mordiendo una hoja en la que había pintado un abejorro. La satisfacción que experimentó a la vista del mono engañado por un grabado le consoló de la pérdida de la lámina. En presencia de estos ejemplos, y de otros del mismo tipo, se debería al menos comprender que en lugar de ensalzar las obras de arte, porque consiguen engañar a palomas y monos, se debería más bien censurar a aquellos que creen exaltar el valor de una obra de arte al hacer resaltar estas vulgares curiosidades, y que ven en ellas la expresión más elevada del arte. Se puede decir de una forma general que, al querer rivalizar con la Naturaleza por la imitación, el arte permanecerá siempre por debajo de la Naturaleza y podrá ser comparado a un gusano que hace esfuerzos por igualar a un elefante. Hay hombres que saben imitar los trinos del ruiseñor, y Kant ha dicho a este respecto que, desde el momento en que nos damos cuenta de que es un hombre el que canta así, y no un ruiseñor, encontramos que ese canto es insípido. Vemos en él un simple artificio, no una libre reproducción de la Naturaleza o una obra de arte. El canto del ruiseñor nos alegra naturalmente, porque oímos a un animal, en su inconsciencia animal, emitir sonidos que se parecen a la expresión de los sentimientos humanos. Lo que nos satisface aquí, pues, es la imitación de lo humano por la Naturaleza.

Al pretender que la imitación constituye el fin del arte, que el arte consiste, por consiguiente, en una fiel imitación de lo que existe ya, se pone en suma el recuerdo en la base de la reproducción artística. Es privar al arte de su libertad, de su poder de expresar lo bello. ¡Ciertamente el hombre puede tener interés en reproducir apariencias como la Naturaleza produce sus formas. Pero sólo puede tratarse de un interés puramente subjetivo, al querer demostrar el hombre su destreza y habilidad, sin preocuparse del valor objetivo de lo que tiene la intención de re-

producir. Ahora bien, tiene valor por su contenido, en la medida en que éste participa del espíritu. Al imitar, el hombre no pasa de los límites de lo natural, mientras que el contenido debe ser de naturaleza espiritual.

Sin embargo, la imitación de la Naturaleza por el arte tiene su valor y su importancia. El pintor debe dedicarse a realizar largos estudios, para familiarizarse con las relaciones que existen entre unos colores y otros, con los efectos y los reflejos de la luz, y para aprender a plasmarlos en la tela o el papel. Además debe aprender a conocer y a reproducir hasta en sus más mínimos detalles las formas y figuras de los objetos. En los últimos tiempos, sobre todo, se ha creído que invocando esta necesidad se podía volver a poner en vigor el principio de la imitación de la Naturaleza y de lo natural. En él se veía un medio de volver a dar fuerza a un arte debilitado, nebuloso, caído en decadencia, y se quería al mismo tiempo reaccionar contra los desvíos de un arte que se había hecho arbitrario y convencional, tan poco artístico y poco natural, volviéndolo a traer a la Naturaleza, siempre fiel a sí misma, regida por leyes fijas y manifestándose de una forma directa. Por loables que sean estas tendencias e intenciones, no es menos evidente que el naturalismo puro y simple no puede constituir la base substancial del arte y, si éste debe ser natural en sus representaciones y manifestaciones exteriores, en ninguna forma debe ajustarse rigurosamente, en estas representaciones y manifestaciones, a la Naturaleza exterior, imitándola servilmente, pues su objetivo esencial es otro. Los productos del arte son, siempre y necesariamente, una apariencia sensible y natural, pero hay que convenir en que el arte, incluso el mejor, está siempre de este lado y por debajo de lo natural, y que los hombres más hábiles sólo consiguen revelarse como los más torpes en cuanto se esfuerzan en situarse con sus imitaciones a la altura de la Naturaleza. En la pintura de retratos,

donde se trata de reproducir los rasgos de un hombre, el parecido es ciertamente un elemento muy importante; sin embargo, en los mejores retratos, en aquellos que se reconocen como los mejor conseguidos, el parecido no es nunca perfecto, le falta siempre algo con relación al modelo natural. La imperfección de este arte depende de que sus representaciones, pese a los esfuerzos de exactitud, continúan siendo más abstractas que los objetos naturales en su existencia inmediata.

Lo más abstracto es un boceto, un diseño. Cuando se utilizan los colores, cuando se toma como regla la Naturaleza, se encuentra siempre que se ha olvidado algo, que la representación, la imitación, no es tan perfecta como la forma natural. Ahora bien, lo que hace que estas representaciones sean particularmente imperfectas, es la falta de espiritualidad. Cuando cuadros de este tipo sirven para reproducir los rasgos humanos, deben tener una expresión de espiritualidad que le falta, por otra parte, al hombre natural tal y como se nos presenta directamente, bajo su aspecto diario. Ahora bien, esto es lo que el naturalismo es incapaz de hacer y en ello se manifiesta su impotencia. La expresión de espiritualidad debe dominar todo. Al querer fijar las formas sensibles, es cierto que es necesario acomodarse a la Naturaleza a la regla; se debe imitar, pero no se debe olvidar tampoco que se obtiene así una simple abstracción. En la imitación, el acomodo a la Naturaleza es ciertamente de una importancia capital, pero lo que falta a las obras nacidas de la imaginación no es algo secundario, sino lo esencial, a saber, lo espiritual, y la intención misma de imitar a la Naturaleza es una intención de orden espiritual. La conciencia de este defecto aparece en el reproche que un turco hizo a Bruce,⁶ que le había enseñado el dibujo de un pe-

6. JAMES BRUCE (1730-1794), *Travels to Discover the Source of the Nile*, 1768-1773.

(como se sabe, los turcos, como los judíos, sienten aversión por las imágenes). El turco le dijo: «¿Cómo te defenderías, si el día del Juicio Final este pez se levantara contra ti para acusarte de haberlo hecho, pero de no haberle dado un alma?» Incluso el Profeta —según leemos en la *Suna*— había dicho a dos mujeres, Ommi Habiba y Ommi Selma, que le hablaban de las imágenes que habían visto en los templos etíopes: «Estas imágenes acusarán a sus autores el día del Juicio Final.»

Al pronunciarnos así contra la imitación de lo natural, entendemos decir únicamente que lo natural no debe ser la regla, la ley suprema de la representación artística. Por otra parte, hemos reconocido más arriba que es en el mundo sensible, en lo inmediato, en los temas de la Naturaleza o de las situaciones humanas donde la obra de arte parece buscar su contenido, al menos en lo que concierne a un elemento tan importante como el de su exteriorización bajo una forma concreta. Pero de ahí a pretender que el contenido como tal, en tanto que contenido, debe ser tomado de la Naturaleza, hay mucho trecho; al franquear este paso, se llega fatalmente a no ver en la obra de arte más que una imitación pura y simple de la Naturaleza, y en esta imitación el único, o el principal, destino del arte.

Al hacer de la imitación el fin del arte, se hace desaparecer lo bello objetivo. Pues entonces no se trata ya de saber cómo está hecho lo que debe ser imitado, sino lo que hay que hacer, cómo se debe proceder para obtener una imitación lo más perfecta posible. El objeto y el contenido de lo bello se transforman en cosas completamente indiferentes. Sin embargo, si se continúa hablando, con relación a los hombres, animales, países, acciones, caracteres, etc., de diferencias entre la belleza y la fealdad, estas diferencias no pueden en forma alguna interesar a un arte reducido a un simple trabajo de imitación.

Una vez más: que el arte se vea obligado a pedir

prestadas sus formas a la Naturaleza es un hecho imposible de impugnar, y volveremos a hablar de ello. El contenido de una obra de arte es de tal naturaleza que, al tiempo de ser de orden espiritual, sólo puede estar representado bajo una forma natural. Al decir, de una forma abstracta, que una obra de arte debe ser una imitación de la Naturaleza, parece que se quiere imponer a la actividad del artista unos límites que le prohibieran la creación propiamente dicha. Ahora bien, como ya hemos visto, incluso al imitar a la Naturaleza lo más exactamente posible, no se llega nunca a obtener una reproducción rigurosamente fiel de los modelos. Es el caso del retrato, por ejemplo. Una obra de arte puede contentarse con no ser más que una imitación; pero en esto no consiste su tarea, su misión. Al intentar realizar una obra de arte, el hombre persigue un interés particular, está incitado por la necesidad de exteriorizar un contenido particular.

De esta forma llegamos al resultado de que la imitación de la Naturaleza, que parecía ser un principio general preconizado y defendido por las mayores autoridades, es un principio inaceptable, al menos bajo esta forma general, completamente abstracta. Al pasar revista a las diferentes artes, no se tarda en comprobar, en efecto, que si la pintura y la escultura por ejemplo, representan objetos de un parecido aparentemente natural o cuyo tipo es esencialmente tomado de la Naturaleza, las obras de la arquitectura por el contrario, que es también una de las bellas artes lo mismo que la poesía, aunque no sean puramente descriptivas, no son en absoluto imitaciones de la Naturaleza. O, al menos, si se quisiera a toda costa aplicar a estas dos últimas artes el principio de la imitación, sólo se podría hacer después de dar un gran rodeo, subordinando esta proposición a múltiples condiciones y reduciendo la verdad a la simple probabilidad. Pero incluso así se chocaría con una gran dificultad, la de determinar lo que es proba-

ble y lo que no lo es, y además ni se querría ni se podría eliminar de la poesía todas sus invenciones arbitrarias y completamente fantásticas.

El arte debe, pues, tener otro fin que el de la imitación puramente formal de lo que existe, imitación que no puede dar nacimiento más que a artificios técnicos, que no tienen nada en común con una obra de arte.

•La Naturaleza y la realidad son fuentes en las cuales el arte no puede evitar inspirarse. En lo ideal tampoco, pues lo ideal no es nada nebuloso, general, abstracto. El objetivo perseguido por la imitación consiste, por el contrario, en reproducir los objetos de la Naturaleza, tal y como son, en su existencia exterior e inmediata, lo que sólo sirve para satisfacer el recuerdo. Ahora bien, lo que buscamos y exigimos, no es sólo la satisfacción del recuerdo, por la llamada directa de la vida en su totalidad, sino también la del alma.

El despertar del alma

Despertar el alma: tal es, según se dice, el objetivo final del arte, tal es el efecto que debe intentar obtener. De esto es de lo que vamos a ocuparnos en primer lugar. Enfocando el objetivo final del arte bajo este último aspecto, preguntándonos concretamente cuál es la acción que debe ejercer, que puede ejercer y que ejerce efectivamente, comprobamos de inmediato que el contenido del arte está formado por todo el contenido del alma y del espíritu; que su objetivo consiste en revelar al alma todo lo que encierra de esencial, grande, sublime, respetable y verdadero. Por una parte, nos proporciona la experiencia de la vida real, nos lleva ante situaciones que nuestra experiencia personal no nos hace, ni nos hará nunca conocer, las experiencias de personas que representa, y, gracias a la parte que tomamos de lo que

les ocurre a estas personas, llegamos a ser capaces de sentir más profundamente lo que pasa en nosotros mismos. De una forma general, el objetivo del arte consiste en hacer accesible a la intuición lo que existe en el espíritu humano, la verdad que el hombre abriga en su espíritu, lo que conmueve al pecho humano y agita al espíritu humano. Esto es lo que el arte debe representar, y lo hace por medio de la apariencia, que, como tal, nos es indiferente, desde el instante en que sirve para despertar en nosotros el sentimiento y la conciencia de algo superior. De esta manera, el arte informa al hombre acerca de lo humano, despierta sentimientos adormecidos, y nos pone frente a los verdaderos intereses del espíritu. Vemos así cómo el arte actúa removiendo, en su profundidad, riqueza y variedad, todos los sentimientos que actúan en el alma humana, e integrando en el campo de nuestra experiencia lo que ocurre en las regiones íntimas de esta alma. *Nihil humani a me alienum puto*: ésta es la divisa que se puede aplicar al arte. Todos estos efectos los produce el arte por la intuición y la representación, y el hecho de saber de dónde procede este contenido, si tiene su origen en situaciones y sentimientos reales o si se trata simplemente de una representación que nos ofrece el arte, este hecho, decimos, nos es completamente indiferente. Lo que importa es que el contenido que tenemos delante despierte en nosotros sentimientos, inclinaciones y pasiones; pero, que este contenido nos sea facilitado a través de la representación o que lo conozcamos porque lo hayamos intuitido en la vida real, es un hecho completamente indiferente a este respecto. Podemos quedar tan fuertemente afectados, zarandeados y agitados por la representación como por la percepción. Todas las pasiones, amor, alegría, cólera, odio, piedad, angustia, miedo, respeto y admiración, sentimiento del honor, amor a la gloria, etc., pueden invadir nuestra alma bajo la acción de las representaciones que recibimos del arte. El arte puede

evocar en nosotros y hacer sentir a nuestra alma todos los sentimientos, y con razón se ve en este efecto la manifestación esencial del poder y la acción del arte, e incluso, como se piensa a menudo, su objetivo final.

El arte utiliza la gran riqueza de su contenido, por un lado, para completar la experiencia que tenemos de nuestra vida exterior, y, por otro, para evocar, de una forma general, los sentimientos y pasiones que acabamos de enumerar, a fin de que las experiencias de la vida no nos encuentren insensibles, de que nuestra sensibilidad continúe abierta a todo lo que ocurre fuera de nosotros. Ahora bien, esta sensibilización la obtiene el arte, no con la ayuda de experiencias reales, sino únicamente por su experiencia, sustituyendo gracias a una ilusión la realidad por sus producciones. La posibilidad de crear esta ilusión por la apariencia descansa en el hecho de que, en el hombre, cualquier realidad, antes de llegar a afectar el alma y la voluntad, debe atravesar el contenido intermedio formado por la intuición y la representación. Y esto es igualmente cierto tanto si se trata de la acción directa de la realidad como tal, como si ésta se manifiesta de una forma indirecta, con la ayuda de signos, imágenes y representaciones que tienen un contenido real y sirven de expresión a este contenido. El hombre es capaz de representarse objetos que no son reales, como si efectivamente lo fueran.

Evocar en nosotros todos los sentimientos posibles, hacer que entren en nuestra alma todos los contenidos vitales, y realizar todos estos movimientos internos con la ayuda de una realidad exterior que sólo tiene las apariencias de la realidad, es en lo que consiste el poder particular, el poder por excelencia del arte.

Insistimos una vez más en este punto: el arte ejerce sobre el alma y los sentimientos la acción que acabamos de describir, sea cual fuere el contenido que exprese. Despierta los sentimientos adormecidos

y es capaz de activar todas las pasiones, todas las tendencias y todas las inclinaciones. Posee el poder de hacernos sentir todos los males y todas las miserias, y hacernos visible el mal y el crimen. Gracias al arte, somos capaces de ser los testigos entristecidos de todos los horrores, de experimentar todos los terrores, todos los espantos, de ser sacudidos por todas las emociones violentas. El arte puede elevarnos a la altura de lo que es noble, sublime y verdadero, llevarnos hasta la inspiración y el entusiasmo, lo mismo que puede hundirnos en la sensualidad más grande, en las pasiones más bajas, ahogarnos en una atmósfera de voluptuosidad y dejarnos desamparados, aplastados por el juego de una imaginación desencadenada que actúa sin freno. Lo humano es tan rico en lo bueno como en lo malo, en las cosas sublimes como en las viles, y por ello el arte es capaz tanto de henchirnos de entusiasmo por lo bello y lo sublime como de hundirnos y exacerbarnos por medio de la exaltación de nuestro lado sensible y sensual. Ninguna diferencia existe, pues, según este punto de vista, entre los contenidos del arte. El arte puede elevarnos o hacernos vilmente egoístas, fijarnos un mundo sensible o atraernos hacia las esferas sublimes de la espiritualidad. Así es como aparece el poder del arte, como un poder puramente formal e independiente de la naturaleza de su contenido. En efecto, posee el poder formal de despertar nuestros sentimientos con motivo de cualquier tema o de cualquier contenido: es la sofística del arte. Lo mismo que por el razonamiento se pueden encontrar razones para todo, explicaciones para las cosas más insignificantes, y justificaciones para cualquier tipo de acción, igualmente el arte, utilizando la misma sofística, puede utilizar cualquier contenido para alcanzar su objetivo esencial. Poco le importa la calidad o la naturaleza del contenido, con tal de que su objetivo sea alcanzado. Si esto fuera verdaderamente así, se podría decir que la acción del arte es también formal, lo mismo que se

define el lado formal del hombre diciendo que debe poder exteriorizar y realizar todas las fuerzas que posee y todas las posibilidades que encierra en sí mismo.

Una vez admitido esto, pero, digámoslo una vez más, de una forma puramente formal, se nota en seguida que existe una diferencia esencial en cuanto a la orientación que debe tomar el arte para alcanzar su verdadero objetivo, su objetivo substancial, el cual no puede consistir, se comprende, en despertar todas las pasiones posibles.

Se trata, pues, de buscar este objetivo esencial, este fin en sí del arte. Diversos son los contenidos susceptibles de agitar nuestra alma, y el arte debe hacer su elección entre estos contenidos, y para realizar esta elección debe poseer un criterio preciso, en relación con lo que considera que es su verdadero destino.

Este destino puede ser definido, primero, de una manera formal; dicho de otro modo, de una manera tal que cualquier obra de arte pueda realizarlo. El arte tendría principalmente como objetivo *la lenificación de la barbarie* en general, y en un pueblo que da sus primeros pasos en la vida civilizada esta lenificación de las costumbres constituye, en efecto, el principal objetivo que tiene asignado el arte. Por encima de este objetivo está situado el de la moralización, que durante mucho tiempo había sido considerado como el más elevado.

La cuestión que se plantea es la siguiente: ¿Cómo y con qué medios el arte es capaz de ejercer esta acción lenitiva sobre la vulgaridad más primitiva? ¿De dónde le viene esta posibilidad de disciplinar los instintos, las inclinaciones y las pasiones? Comencemos con unas palabras relativas a la lenificación de las costumbres.

El primitivismo, la vulgaridad primitiva, está caracterizado por la indisciplina de los instintos; por los deseos que tienen como único objetivo su satisfacción,

y nada más que su satisfacción. Esta satisfacción necesita el empleo de un objeto, que se convierte así en un medio. Un deseo es tanto más salvaje cuanto más se apodera del hombre, y éste no ha aprendido aún a diferenciarse, como generalidad, en relación a esta determinación. Cuando digo «mi pasión es más fuerte que yo» hago una diferencia entre mi yo abstracto y la pasión; pero es únicamente una distinción puramente formal, que significa que yo no soy nada en comparación con la pasión. El salvajismo de la pasión es el resultado, pues, de la unidad que existe entre mi yo general y la limitación a la que está sometido, de forma que no conozco otra voluntad que esta voluntad limitada. Se llama *un homme entier* a un hombre que concentra toda su voluntad en un fin concreto.

Esto es el salvajismo, fuerza y poderío del hombre dominado por las pasiones. Puede ser suavizado por el arte, en la medida en que éste muestra al hombre las pasiones mismas, los instintos y, en general, al hombre tal y como es. Y al limitarse a desplegar el cuadro de pasiones, el arte, al tiempo que las adula, lo hace para mostrar al hombre lo que él es, para que tenga conciencia de ello. En esto consiste ya su acción suavizadora, pues pone al hombre frente a sus instintos, como si estuvieran fuera de él, y le confiere de esta forma una cierta libertad respecto a ellos. Según este punto de vista, se puede decir del arte que es un libertador. Las pasiones pierden su fuerza por el hecho de que se han convertido en objetos de representaciones, en objetos, en una palabra. La objetivación de los sentimientos tiene justamente por efecto el de hacer desaparecer su intensidad y de hacer que nos parezcan exteriores, más o menos extraños. De su paso por la representación, el sentimiento sale del estado de concentración en que se encontraba en nosotros y se ofrece a nuestro libre juicio. Hay pasiones como el dolor: el primer medio que la Naturaleza pone a nuestra disposición para

conseguir un alivio a un dolor que nos atenaza son las lágrimas; llorar es ya un consuelo. El alivio se acentúa a continuación durante una conversación con los amigos, y la necesidad de ser aliviado y consolado puede llevarnos hasta a componer poesía. Por eso, desde el instante en que un hombre que se encuentra sumido en el dolor y absorto por él está en condiciones de exteriorizar este dolor, se siente aliviado, y lo que más le consuela aún es la posibilidad de expresar su dolor en palabras, en cantos, en sonidos y en figuras. Este último medio es aún más eficaz, y el dolor queda muy mitigado por la objetivación de los sentimientos que elimina de éstos su carácter intenso y concentrado, convirtiéndolos por así decirlo en impersonales y ajenos a nosotros. Es muy corriente el caso de artistas que, afectados por una desgracia, consiguen disminuir y debilitar la intensidad de su pesar exteriorizándolo en una obra de arte. En otro tiempo, existía la costumbre de las visitas de condolencia; eran muy penosas, pero la simpatía testimoniada por los visitantes, la repetición de las mismas fórmulas, la objetivación del acontecimiento, contribuían en gran manera a aliviar el dolor. También era una excelente costumbre, sobre todo en casos de fallecimiento, acudir a testimoniar el pésame a los familiares más allegados al difunto. Al hablar con cada visitante de la desgracia que los aquejaba, sentían un gran consuelo. La institución de las plañideras en la Antigüedad tiene su origen en esta necesidad de objetivar el dolor. Cuando un hombre es capaz de componer una poesía que tiene por tema la pasión que le obsesiona, ésta se hace menos peligrosa, pues, como hemos dicho, objetivar un sentimiento es separarlo de su personalidad y adoptar a su respecto una actitud más serena.

Al desahogarse por medio de poesías y cantos, el alma se desprende del sentimiento concentrado; el contenido, dolor o alegría, que con anterioridad anidaba en el alma, experimenta un relajamiento de la

tensión; gracias a su representación, su concentración queda rota y el alma recupera su libertad. Se comienza a prestar atención a lo que es susceptible de consolar y a los consejos que insisten en la necesidad de conservar la tranquilidad y la serenidad. Tal es la base sobre la cual descansa la acción formal que el arte ejerce en los sentimientos y las pasiones.

La función moralizadora del arte

Pero esta elevación del alma no se detiene en esta fase de la ruptura puramente formal de la concentración. El proceso debe continuarse hasta que el alma reciba un contenido que le dé fuerza para combatir y, si es posible, para vencer las pasiones. Pero si se admite que el objetivo del arte consiste no únicamente en evocar las pasiones, sino también en purificarlas, dicho de otro modo, que la evocación no es su último fin, un fin en sí, se puede decir, dando a la palabra «purificación» un significado preciso, que es la *moralización* lo que constituye el objetivo del arte. Hemos visto en otra parte que ya la simple representación de las pasiones lleva un cierto grado de purificación, de *catarsis*. Tiene por efecto conferir un cierto dominio sobre las pasiones y los impulsos indisciplinados y salvajes. Se oye proclamar en ciertas partes que el hombre debe permanecer en unión con la Naturaleza, pero los partidarios de esta unión no se dan cuenta de que lo que defienden no es otra cosa que vulgaridad y salvajismo. Ahora bien, el arte, al representar al hombre en unión con la Naturaleza, tiene justamente por efecto el de elevar al hombre por encima de la Naturaleza. Y éste es el punto esencial.

El arte actuaría, pues, vivificando y reforzando la voluntad moral, de forma que el alma pudiera oponerse eficazmente a las pasiones. En este sentido se dice que el arte debe perseguir un objetivo moral.

que la obra de arte debe tener un contenido moral. El arte debe contener algo elevado al que estén subordinadas las inclinaciones y las pasiones; debe emanar de él una acción moral, susceptible de alentar al espíritu y al alma en la lucha contra las pasiones.

Este modo de ver ha suscitado últimamente numerosas discusiones. En primer lugar, se ha destacado que un objetivo parecido es indigno del arte. Si es necesario a toda costa asignar al arte un objetivo final, este objetivo debe ser tal que se baste a sí mismo; no puede, pues, tratarse más que de un fin en sí. Decir que el arte debe agradar, ser una fuente de placer, es asignarle un objetivo puramente accidental, que no puede ser el suyo. La religión, las costumbres y la moral son ya objetos que existen en sí, y cuanto más contribuya el arte a favorecer las aspiraciones religiosas, las tendencias morales y suavizar las costumbres, más elevado será el objetivo que alcance. Éstos son criterios absolutos, y al decir que el arte debe conformarse con la creación de sus formas, es asignarle un contenido preciso. Como expresión de este contenido el arte ha servido para instruir a los pueblos.

Sin embargo, aun asignando al arte este último contenido, se pone en duda que sea éste su objetivo final. Esta reserva se relaciona sobre todo con el modo de la representación. ¿Se conciben las enseñanzas morales del arte bajo la forma de proposiciones abstractas, de reflexiones más o menos teóricas, o se quiere decir sólo que estas abstracciones y reflexiones desempeñan en él un papel principal, mientras que el elemento sensible debe ocupar un lugar secundario y servir únicamente de envoltura a lo abstracto? En los dos casos se desconoce por completo la naturaleza del arte. Por su contenido, la obra de arte debe ser individual y concreta, una imagen que se dirige a los sentidos. Si el contenido no es figurado en virtud de su naturaleza misma, el elemento figurado se convierte en secundario, el contenido

queda roto, dividido en dos: se convierte en una abstracción recubierta de ornamentos exteriores que no son más que una simple apariencia. Una proposición abstracta es suficiente por sí misma, sin tener que recurrir a los ornamentos exteriores, que no están hechos más que para suscitar el aburrimiento, en razón a la falta de correspondencia entre el contenido y la forma.

Bien es cierto que es posible sacar consecuencias y conclusiones de una obra de arte, incluso en el sentido más auténtico de la palabra. Se pueden deducir incluso enseñanzas, como de todo lo que ocurre en la vida real y concreta. Esto es lo que se ha hecho sobre todo en el pasado, como se puede ver en los prefacios de las obras de Dante, que indican siempre en qué consiste la alegoría, es decir, la enseñanza que encierra cada canto. Al proceder de esta forma, se emplea una obra de arte para formular una enseñanza, para colocar una enseñanza bajo la autoridad y justificarla por el prestigio de una obra de arte. Nada hay que decir contra este procedimiento, a condición de que la forma artística no sea un simple ornamento destinado a adornar una enseñanza abstracta, sino que el contenido forme un todo con la forma figurada, y que esta unidad constituya su aspecto esencial. Lo que se ha reprochado sobre todo a esta manera de ver es, pues, el hecho de subordinar el lado sensible de la obra de arte a las proposiciones morales abstractas.

No vamos a insistir más en este punto. Pero, por otra parte, es importante examinar con más detalle la contradicción que implica esta manera de ver, porque su naturaleza nos abre el camino que nos conducirá hacia el verdadero concepto del arte. Mucho más: constituye el lugar de paso hacia el concepto. La cuestión que se plantea a este propósito es la de saber si la enseñanza moral, que se considera como el objetivo supremo del arte, debe estar contenida *implícitamente*, sin estar formulada como enseñan-

za, o si debe ser enunciada de una forma *explícita*. Se nos ha dicho en principio que la obra de arte debe contener una enseñanza moral de una forma *implícita*, que esta enseñanza, al tiempo que es el objetivo supremo del arte, debe encontrarse allí en un estado no desarrollado, no debe resaltar, imponerse como una doctrina, una ley o un mandamiento. De una forma general se puede admitir que una buena moral pueda deducirse de una representación concreta, de la representación de un acontecimiento. Todo depende de la interpretación, puesto que, en lo que concierne a la moral implícita, se trata de desarrollarla, de exponerla a la luz. Sin embargo, es dudoso que se llegue así a un resultado positivo, pues, como acabamos de decirlo, hay pocas cosas o hechos de los que no se pueda sacar una conclusión moral. Se han defendido y excusado las representaciones artísticas y las obras literarias más inmorales, con el pretexto de que, para poder ser moral, se debe conocer igualmente el mal y el pecado; que, para poder reconocer el bien, se debe saber lo que es lo contrario del bien, y de esta forma se ha creído poder justificar la inmoralidad en el arte. Lo que no ha impedido decir que las representaciones de María Magdalena, la bella pecadora, han inducido a más hombres al pecado que al arrepentimiento; pero ¿no es necesario haber pecado para poder arrepentirse? La exigencia moral tiene aquí un carácter demasiado general, demasiado vago; se puede exigir lo mismo a la Historia, pues, una vez más, todas las representaciones que han tenido por objeto los asuntos y acontecimientos humanos están hechos de tal forma que contienen una moral.

Es muy distinto cuando se dice que la moral debe estar representada en la obra de arte de una forma *explícita*, que debe manifestar una enseñanza, unas leyes claras, ser una *fabula docet*. Este es el caso de las fábulas de Esopo. Cada fábula forma un todo; sólo más tarde, y de una forma bastante torpe, se

saca de ella o se relaciona con ella una moral, *o my. ñhos deloi*. Ea fábula es una enseñanza por sí misma.

A decir verdad, y al examinar la cosa con más detalle, se trata aquí de la defensa del punto de vista de la ley, y es lo que vamos a examinar. La moral corresponde, en la vida humana, a la verdad en general, y se había pretendido que la moralidad constituía un aspecto esencial del arte. Al ser la verdad la ley del querer y de la conciencia, y por lo tanto una ley general y absoluta, el arte debe inspirarse en ella en todas sus creaciones. Por una parte hay la ley, por otra las inclinaciones, los sentimientos y las pasiones, y entre una y otros se sitúa el punto de vista moral, de acuerdo con el cual el hombre debe conocer la ley y aceptarla para luchar contra sus pasiones y superarlas, debe conocer su deber, tenerlo constantemente frente a sí cuando actúa, y repeler todos los intereses egoístas.

Según esta concepción, el hombre moral tendría conciencia del deber, de la ley, y se decidiría, de acuerdo con este universal, a hacer de él su máxima. También se decidiría por el deber, como tal deber, en nombre de la ley general, de la máxima que sería la razón determinante de sus acciones. La ley, el deber por el deber, es lo universal, lo abstracto, que tiene su contrapartida en la naturaleza, en los sentimientos naturales, en las inclinaciones, en la voluntad natural, en el corazón y en el alma. El hombre sabría lo que son el derecho y el deber; lo que hace, lo haría a sabiendas y con convicción. El sujeto es aquel que elige; elegiría el bien para luchar contra sus inclinaciones y sus intereses subjetivos. Gracias a este punto de vista, se encuentra postulada la oposición entre la voluntad en general, en lo que tiene de general, y la voluntad particular, natural; y esta oposición está establecida de forma que significa que la acción moral está constantemente en lucha con la voluntad natural, que la moral es, por esencia misma, una lucha contra lo natural, y que sólo existe para

dominar a lo natural, para obtener sobre lo natural una victoria decisiva. Esta oposición se desprende, pues, del punto de vista moral, pero debe concebirse no bajo esta forma limitada, sino de una forma muy comprensiva y general. La ley y el mandamiento deben ser considerados como lo Abstracto, como productos del entendimiento, como lo que se llama concepto en general en la vida corriente, como lo Abstracto opuesto a la plenitud concreta del alma y de la naturaleza en general.

Únicamente en el hombre y en el espíritu humano esta oposición adopta la forma de un mundo desdoblado, de dos mundos separados: por un lado, el mundo verdadero y eterno de las determinaciones autónomas, por otro, la naturaleza, las inclinaciones naturales, el mundo de los sentimientos, de los instintos, de los intereses subjetivos, personales. Vemos, por una parte, al hombre prisionero de la vulgar realidad y la temporalidad terrestre, abrumado por las obligaciones y las tristes necesidades de la vida, encadenado a la materia, persiguiendo metas y goces sensibles, dominado y arrastrado por inclinaciones naturales y por las pasiones; por otra, lo vemos elevarse hasta las ideas eternas, hacia el reino del pensamiento y la libertad, le vemos plegar su voluntad a las leyes y determinaciones generales, despojar al mundo de su realidad viva y floreciente para convertirlo en abstracción, pues el espíritu sólo afirma su derecho y su libertad cuando trata sin piedad a la Naturaleza, como si quisiera vengarse de las miserias y violencias que le ha hecho padecer.

Cuando esta oposición adquiere un carácter suficientemente acusado, el espíritu oscila entre estos dos términos, va sin parar de uno a otro: del deber al sentimiento, de la libertad a la necesidad. La libertad, mientras que el hombre actúa según su propia voluntad, persigue la realización de sus propias metas; la necesidad, cuando se deja determinar por las necesidades naturales, por las de las circunstancias,

de su corazón y sentimiento. Pero la libertad misma no escapa a las leyes, de suerte que hay leyes de la libertad como hay las de la necesidad, y por ello existe una oposición entre lo general y lo particular. En efecto, si lo particular está implicado en lo universal abstracto, no está determinada por él. Lo particular tiene sus propias determinaciones, que pueden corresponder o no a lo universal. Hay además la oposición entre lo concreto y lo abstracto. De esta forma se enfrentan, uno contra otro, los campos rivales del pensamiento y de la realidad, de la vida subjetiva y del concepto frío, de la teoría y de la experiencia. Y por ello el punto de vista moral tiene esencialmente una oposición, una contradicción entre el espíritu y la carne; pero, lejos de limitarse a esta oposición, es, como vamos a verlo, más vasto y general.

Esta oposición no es el producto de una reflexión refinada o de una filosofía escolástica. Bajo diferentes formas, ha preocupado y agitado siempre a la conciencia humana, pero bajo la influencia de nuestra cultura moderna ha adoptado una expresión particularmente aguda. La cultura de nuestros días y la inteligencia moderna la hacen particularmente sensible al hombre, convirtiéndolo en una especie de anfibio que vive en dos mundos contradictorios, entre los cuales la conciencia duda sin cesar, incapaz de fijarse y de tomar una decisión que le satisfaga. Pero, al mismo tiempo que han llevado al extremo este desdoblamiento, la cultura y la inteligencia modernas han planteado la necesidad de su resorción. Ahora bien, la inteligencia y el entendimiento, al no poder vencer la firmeza de los contrarios, y la resorción de que hablamos, continúan siendo para la conciencia un simple deber-ser, y nuestra realidad presente continúa viviendo en la inquietud de la alternativa, buscando una solución sin poder hallarla. Queda por saber si una oposición tan vasta y profunda, cuya necesidad de resorción continúa estando en estado de sim-

ple postulado, constituye la verdad en sí y puede ser considerada como el objetivo supremo del arte.

Sin embargo, el hombre está interesado en que esta oposición sea resorbida, en que se realice una conciliación entre sus dos términos gracias al descubrimiento de un tercero, de un principio superior que represente su armoniosa unidad. Hoy día, esta oposición se siente de una forma particularmente viva y preocupa a los hombres de muchas maneras. El pensamiento no deja de avivarla y el entendimiento, con su *debes*, que enfrenta a la realidad, la mantiene. Vuelve al hombre inquieto y hostigado por todos los lados. Una vez más: al hombre le interesa que esta oposición desaparezca, que ceda su puesto a una conciliación, que se encuentre un punto de entendimiento, un principio más elevado, más profundo, capaz de conseguir una armonía entre estos dos términos en apariencia inconciliables.

Esta es la tarea de la filosofía, y su tarea principal, la de suprimir estas oposiciones, al menos en la medida en que revistan las formas que acabamos de describir y caracterizar, y mostrar que los términos opuestos no son en realidad tan intransigentes e intratables como parecen, que la única verdad que se puede enunciar a propósito de cada uno de ellos es que no es verdad en sí, sino que la verdad de uno y otro sólo pueden ser el resultado de su conciliación, de su unión, de su armonía. Por un lado, existe la libertad, por el otro la necesidad. La libertad es esencialmente un atributo del espíritu; la necesidad es la ley de la voluntad natural. El entendimiento mantiene la oposición entre los dos, y la libertad misma no existe, puesto que está en lucha con su contrario. Pero el hombre cree firmemente que esta oposición debe ser resorbida; y, en cuanto a la inteligencia, la filosofía tiene por misión demostrarle que, si la contradicción existe, está ya, tal como es, resorbida por toda la eternidad, en sí y para sí; y que la verdad es ésta: esta oposición es tal que no sólo es posible

resorberla, no sólo debe ser resorbida en un futuro más o menos próximo o lejano, sino que su resorción está ya hecha, la conciliación de sus dos términos está ya realizada, y únicamente la inteligencia es la que busca aún la resorción en la filosofía. La filosofía demuestra que la conciliación se efectúa desde tiempo inmemorial; en todo caso, para la inteligencia, no puede efectuarse más que *por* la filosofía.

Capítulo 2
LAS TEORÍAS EMPIRICAS DEL ARTE

I. LAS IDEAS RELATIVAS A LA OBRA DE ARTE

Las ideas relativas a la obra de arte que nosotros poseemos pueden quedar resumidas en las tres proposiciones siguientes:

1. Las obras de arte no son productos naturales, sino realizaciones humanas.
2. Son creadas por el hombre y, basándose en el mundo sensible, están dirigidas a los sentidos del hombre; a su modo, el arte afecta al mundo sensible, pero es difícil trazar el límite entre los dos.
3. La obra de arte persigue un fin particular que es inmanente en ella.

La reflexión exterior termina en estas tres proposiciones.

Reglas del arte. Talento. Necesidad del arte

En lo que concierne al primero de estos puntos, el relativo al carácter humano de la obra de arte, se creía en otro tiempo que el arte debía amoldarse a unas reglas para la producción de sus obras. Se partía del punto de vista de que todo lo que el hombre hace debe saberse cómo se hace, y, una vez se conoce el procedimiento, no hay nada más fácil que acomodarse a él, de forma que nada se oponga en apariencia a que todo hombre que conoce el procedimiento pueda realizar obras de arte. Esta manera de ver las cosas es bastante antigua y se la ha designado con el nombre de crítica del arte, que es un análisis de lo que ocurre durante la producción de una obra

de arte, de la manera en que puede y debe ser hecha: teoría de las bellas artes. Nos guiábamos por la intención de formular reglas, de establecer preceptos para la producción artística. Esta intención está hoy abandonada, pues es evidente que no se puede hacer una obra de arte acomodándose a las reglas. Únicamente el trabajo mecánico exterior se deja subordinar a unas reglas. El trabajo, al obedecer a las reglas, no puede llegar más que a resultados formales, a productos caracterizados únicamente por la regularidad.

Cuando conozco la regla, sólo ejerzo mi actividad puramente formal, pues toda determinación concreta está ya contenida en la regla y todo lo que podría realizar sería el producto de mi actividad formal y abstracta. Pero la actividad del espíritu no se ejerce en el vacío, según una determinación impuesta: el espíritu encuentra su determinación en sí mismo, no obedece en su trabajo más que a sí mismo. La obra de arte, al no ser un producto mecánico, no puede, pues, estar subordinado a una regla. Pero se han formulado reglas que no se relacionan con los trabajos mecánicos: tenemos un ejemplo en el *Arte poético* de Horacio. El arte de rimar es un arte que todos pueden aprender y aplicar; pero esto se relaciona ya con las artes mecánicas. Sin embargo, se ha querido ir mucho más lejos y se han formulado reglas, como las formuladas en la epístola de Horacio, que son de una generalidad vaga, como la que dice que el tema de una poesía debe ser interesante. Hay preceptos que merecen ser tenidos en mayor consideración, puesto que no se dirigen únicamente al lado exterior y casi mecánico de la actividad artística, sino también a aquello que se puede considerar como su actividad espiritual, la que se ejerce sobre el contenido: tal es, por ejemplo, el precepto según el cual se deben concebir los personajes de una forma que convenga a su edad, sexo, situación social y rango. Pero formular estos preceptos es una cosa, y otra muy distinta

es hacer que sean un verdadero estimulante de la producción artística. Pues estas generalidades no contienen ninguna indicación relativa a los detalles de la ejecución. Una receta farmacéutica contiene todas las precisiones necesarias, y se la puede seguir al pie de la letra; pero una prescripción general no es ejecutable. Es, pues, absurdo querer establecer reglas para la producción de las obras de arte.

Esta manera de ver las cosas fue, pues, abandonada. Pero sólo se la abandonó para caer en el extremo opuesto. Se deja de considerar la obra de arte como el producto de una actividad general, formal, abstracta y mecánica, para declarar que la obra de arte es el producto de un espíritu especialmente dotado, que el hombre que posee un espíritu semejante sólo tiene que abandonarse a su singularidad específica, sin preocuparse del objetivo al que esto pueda conducirle, ya que una preocupación similar sólo podría ser perjudicial para su producción. Se resume esta forma de ver declarando que la obra de arte es una creación del *genio*, del *talento*. Hay una parte de verdad en estas afirmaciones. La creación de una obra de arte exige talento, que es una aptitud específica, es decir, un don limitado. El genio es más general. Más adelante examinaremos si el genio y el talento son o no esencialmente cualidades naturales. Nos limitaremos a recordar aquí que, según esta nueva opinión, la actividad artística, para ser eficaz y verdaderamente creadora, debe ser inconsciente, pues cualquier intervención de la conciencia es susceptible de alterar la actividad artística, de perjudicar la perfección de las obras.

La producción artística se convierte así en un estado al que se da el nombre de *inspiración*. El genio puede entrar en este estado bien por su propia voluntad, bien bajo una influencia exterior cualquiera (a este propósito se citan los buenos servicios que ha rendido una botella de champaña). Esta opinión ha prevalecido durante el período llamado de la

genialidad, que fue inaugurado en Alemania con las primeras obras de Goethe y Schiller. Estos poetas comenzaron su actividad derribando todas las reglas que habían sido fabricadas en su época. Con toda intención ambos, en sus primeras obras, adoptaron una actitud de hostilidad con respecto a estas reglas. No vamos a iniciar aquí un examen detallado del concepto confuso de la inspiración y del poder que se le atribuye.

En lo que concierne a la noción de genio, ya hemos destacado que el genio y el talento son, al menos desde cierto punto de vista, dones naturales. Pero lo que no se debe perder de vista es que el genio, para ser fecundo, debe poseer un pensamiento disciplinado y cultivado y una práctica más o menos larga. Y esto, porque la obra de arte presenta un lado puramente técnico, que sólo consigue dominarse con la práctica. Esto es más cierto en las artes que requieren una destreza manual, por la que se aproximan más o menos a los oficios manuales. Este es el caso de la arquitectura y de la escultura, por ejemplo. La destreza manual es menos necesaria en música y poesía. Pero, incluso en ésta, hay un lado que exige, si no un aprendizaje, al menos una cierta experiencia: la prosodia y el arte de rimar constituyen el lado técnico de la poesía, y con la sola inspiración no se adquiere este conocimiento. Cualquier arte se ejerce sobre una materia más o menos densa, más o menos resistente, que hay que aprender a dominar. Por otra parte, el artista debe conocer tanto más las profundidades del alma y del espíritu humanos cuanto más elevado sea el rango que ambiciona. Ahora bien, este conocimiento no se adquiere tampoco de una forma directa, sino tras un estudio del mundo exterior e interior. Y es este estudio el que le suministra los temas de sus representaciones.

De este estudio, ciertas artes tienen más necesidad que otras. La música, por ejemplo, que traduce sen-

timientos profundos y completamente imprecisos —los movimientos del alma, por así decirlo, inmateriales, a los que no se puede atribuir ni contenido, ni pensamiento—, no tiene necesidad de una base experimental tan amplia como las otras artes. Por esta razón, el talento musical se manifiesta de una forma precoz, cuando la cabeza y el alma están aún vacíos, y carecen de toda experiencia procedente del espíritu y de la vida; todo el mundo sabe de virtuosos cuyo carácter y cuyo espíritu no están a la altura de su talento. Muy distinto es con la poesía, que es la expresión consciente del espíritu humano, de sus intereses profundos, de las fuerzas que le agitan. Este es el motivo por el que las primeras obras de Goethe y Schiller son aún torpes y burdas, frías y vulgarmente prosaicas, lo que está justamente en contradicción con la opinión corriente de que la inspiración llega con el ardor de la juventud. Únicamente cuando llegaron a la madurez de pensamiento estos hombres (de los que se puede decir que fueron los primeros en dar a nuestra nación obras verdaderamente poéticas y que son nuestros poetas nacionales) crearon obras bellas y profundas, verdaderamente inspiradas y perfectas en su forma. Homero tuvo la inspiración de sus cantos inmortales en la vejez. El espíritu específicamente determinado sólo se revela fecundo cuando ha sido formado por medio de estudios largos e intensos.

Una tercera observación que se podría formular está relacionada con el valor relativo de los productos del arte y los de la Naturaleza. Se dice que una obra de arte, al ser producto humano, es inferior a los productos de la Naturaleza. Ciertamente, una obra de arte no está dotada de sentimiento, ni desborda vida, es completamente superficial, mientras que los productos de la Naturaleza son productos vivos. Y por ello los productos de la Naturaleza, al ser obra de Dios, son superiores a las obras de arte, que son productos humanos. En lo que concierne a esta opo-

sición, se debe reconocer que, en tanto que objeto, la obra de arte está privada de vida, de vida exterior, y puede, por consiguiente, ser considerada como una cosa muerta. Lo que es verdaderamente vivo, presenta una organización cuyo finalismo se extiende hasta los menores detalles, mientras que la obra de arte sólo presenta una apariencia de vida en su superficie, e interiormente no es más que piedra, madera o telas vulgares o, como en la poesía, representaciones traducidas en palabras y discursos. Pero, bajo su aspecto de algo, de objeto, la obra de arte no es justamente una obra de arte: sólo es obra de arte porque es espiritualidad, porque ha recibido el bautismo del espíritu, y representa algo que participa del espíritu, que es atributo del espíritu.

La obra de arte, pues, procede del espíritu y existe por el espíritu, y su superioridad consiste en que si el producto natural es un producto dotado de vida, es perecedero, mientras que una obra de arte es una obra que perdura. La duración presenta un interés más grande. Los acontecimientos llegan, pero tras producirse se desvanecen; la obra de arte les confiere duración, los representa en su verdad imperecedera. El interés humano, el valor espiritual de un acontecimiento, de un carácter individual, de una acción, en su evolución y en su terminación, son captados por la obra de arte, que los hace resurgir de una forma más pura y transparente que en la realidad corriente, no artística. Por esto la obra de arte es superior a cualquier producto de la Naturaleza que no ha efectuado este paso por el espíritu. De esta forma el sentimiento y la idea que en pintura han inspirado un paisaje, confieren a esta obra del espíritu un rango más elevado que el del paisaje tal y como existe en la Naturaleza. Todo lo que pertenece al espíritu es superior a lo que existe en estado natural. Y no olvide mos que ningún ser natural representa los ideales divinos, que únicamente las obras de arte son capaces de expresar.

De una forma general, el espíritu es superior a la Naturaleza, y representan para Dios más honor las creaciones del espíritu que los productos de la Naturaleza. La oposición que se quiera establecer entre lo divino y lo humano procede, por un lado, de un equívoco según el cual no hay nada de divino en el hombre, pues Dios sólo se manifiesta en la Naturaleza. En el espíritu, lo divino se manifiesta bajo la forma de la conciencia y a través de la conciencia. En la Naturaleza, lo divino atraviesa igualmente un medio, pero este medio es un medio exterior, un medio sensible que, como tal, es ya inferior a la conciencia. En la obra de arte, lo divino es, pues, engendrado por un medio infinitamente superior. En la Naturaleza, la existencia exterior es una representación mucho menos adecuada a lo divino que la representación artística. Este malentendido, según el cual la obra de arte sería únicamente obra humana, debe ser eliminado. Dios actúa en el hombre de una forma más de acuerdo a la verdad que en el terreno de la naturalidad pura y simple.

Pero aquí se plantea una cuestión esencial: ¿por qué crea el hombre obras de arte? La primera respuesta que puede venir a la mente es que lo hace por simple juego, y que las obras de arte son los productos accidentales de este juego. Ahora bien, el juego es una ocupación a la que nada nos obliga a dedicarnos, y somos libres de interrumpirlo cuando queramos, pues hay otros medios, y mejores, de conseguir lo que obtenemos por el arte, y hay intereses más elevados y más importantes que el arte no sabría satisfacer. Más adelante hablaremos de la *necesidad* del arte, en el sentido más estricto de la palabra. Está relacionado con ciertas concepciones generales y precisas, así como con la religión. La pregunta es, pues, más concreta que lo que sería la respuesta que podríamos dar aquí. Digamos únicamente esto.

La universalidad de la necesidad del arte se debe únicamente al hecho de que el hombre es un ser

pensante y dotado de una conciencia. Al estar dotado de una conciencia, el hombre debe situarse frente a lo que él es, a lo que él es de una forma general, y hacer de ello un objeto para sí. Las cosas de la Naturaleza se contentan con *ser*, son simples y sólo son una cosa, mientras que el hombre, al poseer una conciencia, se desdobra: él *es una vez*, pero *es para él mismo*. Quitada de delante de sí lo que es; se contempla, se representa a sí mismo. Hay, pues, que buscar la necesidad general que provoca una obra de arte en el pensamiento del hombre, puesto que la obra de arte es un medio gracias al cual el hombre exterioriza lo que es.

El hombre adquiere esta conciencia de sí mismo de dos maneras: teóricamente, tomando conciencia de lo que es interiormente, de todos los movimientos de su alma, de todas las sutilezas de sus sentimientos, al intentar representarse a sí mismo, tal y como se descubre por el pensamiento, y a reconocerse en esta representación que ofrece a sus propios ojos. Pero el hombre también está comprometido con las relaciones prácticas con el mundo exterior, y de estas relaciones nace igualmente la necesidad de transformar este mundo, como a sí mismo, en la medida en que forma parte de él, imprimiéndole su sello personal. Y lo hace para reconocerse en la forma de las cosas, para gozar de sí mismo como de una realidad exterior. Se capta ya esta tendencia en los primeros impulsos del niño: quiere ver las cosas de las que él es el autor, y si tira piedras al agua es para ver los círculos que se forman y que son su obra y en la que se encuentra como un reflejo de sí mismo. Esto se observa en múltiples ocasiones y bajo las formas más diversas, hasta esta especie de reproducción de sí mismo que es una obra de arte. A través de los objetos exteriores, intenta encontrarse a sí mismo. No se contenta con continuar siendo lo que es: se cubre de adornos, practica la bárbara costumbre de las incisiones en los labios, en las orejas, y se tatúa. To-

das estas aberraciones, por bárbaras, absurdas y contrarias al buen gusto que sean, deformantes o incluso perniciosas, como el suplicio que se inflige a los pies de las mujeres chinas, no tienen más que un objetivo: el hombre no quiere permanecer tal y como le ha hecho la Naturaleza. Entre los seres civilizados, el hombre intenta realzar su valor por medio de la cultura espiritual, pues únicamente entre los civilizados los cambios de forma, de comportamiento y de cualquier aspecto exterior son productos de la cultura espiritual.

La necesidad de arte general tiene, pues, esto de racional: que el hombre, al ser consciente, se exterioriza, se desdobla, se ofrece a su propia contemplación y a la de los otros. Por medio de la obra de arte, el hombre, que es su autor, intenta exteriorizar la conciencia que tiene de sí mismo. Es una gran necesidad que se desprende del carácter racional del hombre, fuente y razón del arte, como de cualquier acción y saber. Veremos más adelante en qué difiere esta necesidad del arte, de actividad artística, de todas las otras actividades, la política y la moral, las representaciones religiosas y el conocimiento científico.

El sentido del arte. El gusto. El «conocerismo»

La otra determinación de la obra de arte, tal y como se desprende de su idea, es, como hemos visto, ésta: el arte se dirige al hombre, a sus sentidos, y debe, por consiguiente, poseer una materia sensible. Esta determinación había dado lugar, al principio, a la opinión según la cual el arte estaba hecho para procurar sentimientos agradables, es decir, sentimientos en relación con la naturaleza de éstos. Tomando esto como punto de partida, se ha querido hacer del estudio del arte un estudio de los sentimientos, y se ha planteado la cuestión de saber cuáles son los sentimientos que el arte debe evocar. ¿El miedo y la

piedad, por ejemplo? Pero estos sentimientos no tienen nada de agradable. ¿Qué satisfacción puede procurar la vista de una desgracia? Esta manera de enfocar el arte remonta a la época de Mendelsson; en sus obras se pueden encontrar consideraciones relacionadas con esto.

La búsqueda relativa a la naturaleza de los sentimientos que deben ser evocados no lleva muy lejos. El sentimiento forma parte de la región obtusa e indeterminada del espíritu, o representa la forma de esta región. Lo que es experimentado, es debilitado, velado, continúa siendo subjetivo. Las diferencias que existen entre los sentimientos son, por esta razón, completamente abstractas y no corresponden a las diferencias entre las cosas reales. En el miedo, por ejemplo, del que el espanto y la angustia sólo son intensificaciones, modificaciones cuantitativas, existe un *Ser* al que algo se aproxima y amenaza con destruirlo; se trata, pues, de un deseo amenazado por una negación. De la unión de los dos, del deseo y de su negación, nace el sentimiento de miedo. Pero estos sentimientos pueden ser sometidos a prueba en las más diversas ocasiones. Aparecen, pues, formas completamente abstractas.

Otros sentimientos, tales como la cólera, la piedad, etc., difieren mucho unos de otros por su contenido, pero para cada uno de ellos el contenido continúa estando en el estado abstracto. El negro posee el sentimiento religioso, como el cristiano, cuyo sentimiento religioso bebe en fuentes más elevadas; mientras que todo se relacione con el sentimiento, el contenido de la religión continúa siendo completamente indeterminado. Al iniciar, a propósito del arte, el estudio de los sentimientos se choca con generalidades desprovistas de contenido. El contenido propio de la obra de arte debe permanecer al margen de estas consideraciones; si no, deja de ser lo que debe ser.

Al decir que cada forma de sentimiento tiene su propio contenido, no se enuncia nada acerca de la

naturaleza esencial y precisa del sentimiento, el cual continúa en un estado puramente subjetivo, un medio de los más abstractos, en el cual la cosa concreta desaparece. El punto principal es éste: el sentimiento es subjetivo, pero la obra de arte debe tener un carácter de universalidad, de objetividad. Al contemplarla, debo poder hundirme en ella, hasta olvidarme de mí mismo; pero el sentimiento tiene siempre un lado particular, y por ello los hombres sienten tan fácilmente. La obra de arte debe, como la religión, hacernos olvidar lo particular, cuando la examinamos; al examinarla a la luz del sentimiento, no consideramos la cosa en sí, sino a nosotros mismos con nuestras particularidades subjetivas. Debido a que la atención se encuentra concentrada en las pequeñas particularidades del tema, un examen de una obra de arte se transforma en una ocupación fastidiosa y desagradable.

Una reflexión que se relaciona con lo que acabamos de decir es la siguiente: el arte tiene un objetivo que le es común con muchas otras manifestaciones del espíritu y que consiste en dirigirse a los sentidos y en despertar y suscitar sentimientos. Y, para ser más preciso, se añade que el arte está hecho para despertar en nosotros el sentimiento de lo bello. El sentimiento tendría, pues, un aspecto particular que es el del *sentido de lo bello*. Este sentido no sería inherente al hombre, como instinto o como algo que le sea dado por la Naturaleza y que él poseería desde su nacimiento, lo mismo que posee sus órganos sensoriales, la vista, por ejemplo. No, se trataría de un sentido que tiene una necesidad de ser formado y que, una vez formado, se convertiría en lo que se llama el gusto. Tener gusto, es, pues, tener el sentimiento, el sentido de lo bello; es una aprehensión que permanece en estado de sentimiento y que experimenta una formación tal que encuentra lo bello inmediatamente, allí donde esté y sea cual fuere. La «teoría de las bellas artes y de las ciencias de lo bello» tenía por

objetivo formar el gusto, y durante algún tiempo esta formación estuvo muy en boga. Pero el gusto es una forma sensible de aprehender lo bello, al tiempo que se permanece, respecto a él, en una actitud sensible. No vamos a exponer aquí la forma en que las teorías abstractas habían emprendido la tarea de formar nuestro gusto, que, pese a esto, había permanecido exterior y unilateral. Defectuosa, por un lado, en cuanto a los principios generales, la crítica particular de las obras de arte aisladas había, por otra, en la época en la cual habían prevalecido estos puntos de vista, apuntado más a favorecer la formación del gusto en general que a establecer las bases de un juicio sólido y preciso (pues había carencia de materiales). Esta formación permanece por consiguiente en estado impreciso e indeterminado y se esfuerza únicamente en desarrollarse, con la ayuda de la reflexión, el sentimiento de lo bello, de forma que le permitiera, como lo acabamos de decir, encontrarlo en cualquier sitio y bajo cualquier forma en que se presentara.

— Hoy día se oye hablar menos del gusto, pues el gusto como medio de aprehensión y de juicio inmediatos no conduce muy lejos y es incapaz de ahondar en una obra. La obra exige un juicio profundo; el gusto y el sentimiento sólo permanecen en la superficie y se contentan con reflexiones abstractas. Por ello el gusto se fija en los detalles a fin de que haya acuerdo entre éstos y el sentimiento, y teme la profundidad de la impresión que puede producir el conjunto. Lo que le interesa al gusto son los aspectos exteriores, secundarios y accesorios de la obra. Los grandes caracteres, las grandes pasiones pintadas por el poeta son sospechosos para el gusto; su amor por las cosas vulgares no se ve satisfecho en ello. El gusto retrocede y desaparece ante el genio.

Se ha renunciado, pues, a esta empresa de formar el gusto para intentar adquirir un juicio basado en la obra misma y en sus aspectos. De esta manera se ha llegado a una fase más avanzada, la del conoceris-

mo. El hombre de gusto ha cedido su puesto al cono-
cedor. Ahora bien, el conocedor puede muy bien, tam-
bién él, limitarse al lado puramente exterior, técnico
e histórico, sin sospechar nada de la profunda natu-
raleza de la obra de arte. Puede dar más valor al
aspecto histórico que al profundo. Pero el conoceris-
mo supone al menos la existencia de ciertos conoci-
mientos que se extienden a todos los aspectos de la
obra; implica la reflexión acerca de una obra de
arte, mientras que el gusto se limita a una contem-
plación puramente exterior. Una obra de arte pre-
senta necesariamente aspectos susceptibles de inte-
resar al conocedor: su significación histórica, los ma-
teriales de que está hecha y las múltiples condiciones
de su producción; está relacionada a un cierto grado
de formación técnica. La personalidad del artista
constituye igualmente uno de los aspectos de la obra
de arte. El estudio de un conocedor se centra en este
aspecto técnico, en las condiciones históricas y en un
gran número de circunstancias exteriores. Todos es-
tos aspectos son indispensables para quien quiere
conocer una obra de arte y gozar con ella. El cono-
cero presta, pues, grandes servicios; no es un fin
en sí, sino que es un momento necesario. Tales son
las consideraciones que se pueden formular en rela-
ción con el aspecto sensible de la obra de arte.

Intuición, inteligencia, idea

Vamos ahora a examinar las relaciones que exis-
ten, por un lado, entre lo sensible y la obra de arte
objetiva, y, por otro, entre lo sensible y la subjetivi-
dad del artista, del genio mismo. Esta es una cues-
tión esencial. Sin embargo, no podemos aún hablar de
lo sensible, tal y como se desprende del concepto
de la obra de arte, pero permaneceremos provisional-
mente en el terreno de las reflexiones exteriores.

En lo que concierne a las relaciones entre lo sen-

sible y la obra de arte como tal, conviene destacar en primer lugar que la obra de arte se ofrece a nuestra intuición o representación sensible, exterior e interior, en las mismas condiciones que la naturaleza exterior o nuestra propia naturaleza interior. El discurso se dirige a la representación sensible. Pero esta sensibilidad existe esencialmente por el espíritu, que debe encontrar una fuente de satisfacción en esta materia sensible. Esta definición incluye la conclusión de que la obra de arte no puede ser un producto natural, no puede estar animada por una vida natural. No puede ni debe serlo, mientras que sería cierto que un producto natural es un producto superior. Una obra de arte no tiene en modo alguno la pretensión de vivir una vida natural, pues el lado sensible de la obra de arte no existe y no debe existir más que para el espíritu.

Al examinar lo sensible con más detalle, tal y como existe para el hombre, se descubren dos aspectos de esta relación. Lo sensible es objeto de contemplación, y de intuición. Como tal, no se dirige al espíritu, sino a la sensibilidad. También dejaremos de lado la contemplación pura y simple, después de haber añadido esto: el conocimiento puramente sensible es el peor, el que conviene menos al espíritu. Consiste principalmente en mirar, oír, sentir, etc., así como en los momentos de tensión espiritual muchas personas encuentran un descanso en permanecer sin pensar en nada, escuchar a un lado y mirar a otro. Pero el espíritu no se limita únicamente a la simple aprehensión por la vista y el oído.

Más estrechas son las relaciones entre lo sensible y la vida interior del hombre, lo que también se puede llamar espíritu. El espíritu, por su lado natural, o lo sensible, existe por el deseo. Necesitamos objetos exteriores, los consumimos y nos comportamos con ellos de una forma negativa. La relación establecida por el deseo es la de lo individual con lo individual; es una relación en la cual el pensamiento no inter-

viene y que no se desprende de una determinación general. Lo individual está en presencia de lo individual y no puede conservarse más que por el sacrificio del otro. El deseo devora, pues, los objetos y en este caso sólo se trata de un interés aislado. Los objetos con los que lo individual se encuentra en relación son ellos a su vez individuales, concretos; el deseo no tiene nada que hacer con lo que es puramente superficial y artificial. Necesita lo que es material y concreto. No puede contentarse con cuadros que representen la madera que necesita o los animales que desearía consumir. No puede tampoco dejar al objeto subsistir en plena libertad, pues está impulsado a suprimir la independencia y la libertad de los objetos exteriores y a mostrar que éstos sólo están allí para ser destruidos y consumidos. Pero, al mismo tiempo, el individuo, dominado por los intereses limitados y mezquinos de sus deseos, no es libre, puesto que no se determina por la universalidad y la racionalidad esencial de su voluntad, ni es libre en relación al mundo exterior, pues el deseo está esencialmente determinado por las cosas y se relaciona con ellas.

Respecto al arte, el hombre no actúa según su deseo, sino como en relación a un natural concreto. Al decir que los productos de la Naturaleza son superiores al arte, porque poseen una vida orgánica, se debería añadir que las obras de arte ocupan otro plano, puesto que están al servicio del espíritu y no sólo están allí para satisfacerle. Ciertamente, el deseo siente más estima por los productos de la Naturaleza porque las obras de arte no se dejan consumir. El interés por el arte no está dictado por el deseo y no se dirige hacia lo sensible concreto.

Por otra parte, las obras de arte, al dirigirse también a la inteligencia, deben ser juzgadas desde el punto de vista del espíritu, y no desde el de los sentidos. Los intereses del arte son casi los mismos que los de la inteligencia. Ésta deja igualmente subsistir

a los objetos en su libertad. El examen teórico de los objetos tiene como fin aprender a conocerlos, a saber lo que son en su naturaleza íntima; igualmente se centra en lo que los objetos son en general, y no en los detalles o en su existencia inmediata. Por ello el interés teórico deja a los objetos su libertad y actúa con respecto a ellos con toda libertad. El deseo es a la vez dependiente y destructor, sólo se aferra al detalle, mientras que la inteligencia se interesa tanto por lo particular como por lo general.

Lo que también interesa más a la inteligencia es captar, al mismo tiempo que la universalidad de las cosas y su esencia, el concepto del objeto. Este interés es ajeno al arte, el cual difiere otro tanto de la ciencia. Ésta busca el pensamiento, lo universal absoluto; tiene por objeto otra cosa distinta de lo que encuentra directamente en lo que existe, va más allá de lo inmediato. El arte no procede de esta forma; no va más allá de lo sensible que le es dado. Lo toma por objeto, tal y como le es dado. Diremos, pues, que lo sensible constituye un objeto de consideraciones estéticas, pero de forma que conserva toda su libertad, en lugar de ser destruido como lo es por el deseo. Lo sensible existe en el arte por el espíritu, pero el objeto del arte no es, como en la ciencia, la idea de lo sensible, su esencia, su naturaleza íntima. Por esta razón, la obra de arte, al tiempo que posee apariencias sensibles, no tiene necesidad de existir verdaderamente de una forma sensible y concreta, de estar animada por una vida natural; debe alejarse de este terreno, si quiere poder satisfacer únicamente los intereses espirituales y despojarse de todo deseo.

En la ciencia, el hombre, al actuar con respecto a las cosas desde el punto de vista de su universalidad, obedece a las exigencias de su razón, que, por lo que ella tiene de universal, intenta encontrarse a sí misma en la Naturaleza y a reconstituir así la esencia íntima de las cosas que la existencia sensible de

éstas no revela directamente. Este interés teórico que la ciencia está llamada a satisfacer no es, al menos desde esta forma científica, el del arte, que, por otra parte, no tiene nada en común, como lo hemos visto, con los impulsos de los deseos prácticos. Ciertamente, la ciencia parte de lo sensible individual y puede poseer una idea de la manera en que lo particular existe directamente, con su color, su forma, su grandeza individuales, etc. Pero lo sensible particular no tiene ninguna otra relación con el espíritu, pues la inteligencia busca lo universal, la ley, la idea, el concepto del objeto y, en lugar de dejarlo en su individualidad inmediata, lo somete a una transformación íntima, después de la cual aquello que sólo era un sensible concreto, se transforma en un abstracto, en una cosa pensada que difiere totalmente del objeto como sensible. Ésta es la diferencia que separa el arte de la ciencia. La obra de arte, al presentarse como objeto exterior, en su determinación directa y su individualidad sensible, con su color, su forma, su sonoridad o como intuición particular, no puede ser juzgada como tal, mientras sólo se tengan en cuenta criterios estéticos que no superan la objetividad directa y no permiten comprender, como lo hace la ciencia, el concepto de esta objetividad en lo que tiene de universal. El interés del arte difiere del interés práctico del deseo en que salvaguarda la libertad de su objeto, mientras que el deseo hace de él un uso utilitario y lo destruye; en cuanto al punto de vista teórico de la inteligencia científica, el del arte, difiere, por el contrario, por el hecho de que el arte se interesa por la existencia individual del objeto, sin intentar transformarlo en idea universal y concepto.

Nos queda por añadir que es la superficie sensible, la *apariencia* de lo sensible como tal, lo que es el objeto del arte, mientras que el deseo se refiere al objeto en su extensión empírica y natural, en su materialidad concreta. Por otra parte, el espíritu no

busca lo universal, la idea, la supresión de lo sensible, sino únicamente lo sensible y lo individual, abstraído de su materialidad. Sólo desea la superficie de lo sensible. Lo sensible se encuentra así elevado, en el arte, al estado de apariencia, y el arte ocupa el punto medio entre lo sensible puro y el pensamiento puro. Para el arte, lo sensible representa, no la materialidad inmediata e independiente, la de una planta, o una piedra, o la vida orgánica, por ejemplo, sino la idealidad, que no se confunde con la idealidad absoluta del pensamiento.

Se trata de la apariencia puramente sensible o, más exactamente, de la *forma*. Por una parte, se dirige exteriormente a la vista y al oído: simples aspectos y tonalidades de las cosas. Bajo estos aspectos lo sensible aparece en el arte. El reino de éste es el *reino de las sombras* de lo bello. Las obras de arte son sombras sensibles. Vemos así con más detalle cuál es el tipo de lo sensible que puede ser el objeto del arte: es lo sensible que se dirige únicamente a nuestros dos sentidos sublimes. El olfato, el sabor y el tacto sólo tienen relación con cosas materialmente sensibles: el tacto es sensible al frío, al calor, etc., el olfato percibe la evaporación de partículas materiales y el sabor la disociación de partículas materiales. Lo agradable no forma parte de lo bello, pero se relaciona con la sensibilidad inmediata, es decir, no con la sensibilidad tal y como existe en el espíritu. La materia sobre la cual actúa el arte es lo sensible espiritualizado o lo espiritual sensibilizado. Lo sensible no entra en el arte más que en un estado de idealidad, de sensible abstracto.

Es un error creer que si el hombre, al crear sus obras de arte, se limita a representar únicamente la superficie de lo sensible, de los esquemas, por decirlo así, es debido a su impotencia y a la limitación de sus medios. Pues estas formas y sonidos sensibles los crea el arte, no por ellos mismos y tal y como existen en la realidad inmediata, sino para la satisfacción

de intereses espirituales superiores, puesto que, al surgir de las profundidades de la conciencia, estos sonidos y formas son capaces de repercutir en el espíritu.

El otro aspecto que habíamos enfocado aquí era el aspecto *subjetivo* de la actividad creadora, o lo que podría deducirse en relación a esta actividad.

Esta debe ser tal que exija la determinación de la obra de arte. Debe ser actividad espiritual, pero contar al mismo tiempo con un lado sensible y directo. Por tanto, ni mecánico, ni científico. No tiene relación alguna con las ideas puras o abstractas, pero debe ser actividad, a la vez, sensible y espiritual. Sería hacer mala poesía intentar dar una forma metafórica a una idea enunciada precedentemente en prosa; dicho de otra forma, vincular la imagen, a título de ornamento, a una reflexión abstracta. La productividad artística exige la indivisión de lo espiritual y lo sensible. De los productos de esta actividad decimos que son creaciones de la *fantasía*. En ellos, se manifiestan el espíritu, lo racional y la espiritualidad, que hacen su contenido consciente con la ayuda de elementos sensibles.

La actividad artística alcanza, pues, a los contenidos espirituales, representados de una manera sensible. La fantasía es la que imprime a estos contenidos las formas sensibles. Este modo de producción puede ser comparado a la actividad de un hombre experimentado que, conociendo la vida y sus contingencias, no consigue formular su experiencia en reglas, pero tiene siempre frente a él los casos aislados que ha conocido; dicho de otra forma, este hombre, aun siendo capaz de librarse a reflexiones generales, sólo sabe explicar su experiencia concreta en relatos que contienen casos aislados. Por ello, en lo que concierne al recuerdo es posible que el espíritu no sea capaz de tener conciencia de su contenido, más que con la ayuda de ejemplos aislados. Para él, todo queda concretado inmediatamente en imáge-

nes situadas en momentos precisos del tiempo y del espacio, y cada imagen recibe su nombre y su acompañamiento de circunstancias exteriores. Tal puede ser igualmente el caso cuando se trata de la invención de un contenido que el espíritu sólo sabría exteriorizar bajo una forma metafórica, es decir, individual. De este modo actúa la fantasía creadora. Todo puede formar parte de su contenido, pero la única manera de que el contenido sea consciente es la de la representación sensible.

La imaginación ordinaria descansa más bien en el recuerdo de circunstancias vividas, de experiencias, sin ser creadora propiamente hablando. El recuerdo conserva y hace revivir los detalles y el lado exterior de los acontecimientos, con todas las circunstancias que los han acompañado, sin resaltar el lado general. Pero la imaginación creadora de arte, o fantasía, es la de un gran espíritu y una gran alma, la que capta y engendra representaciones y formas con las que da una expresión figurada, sensible y precisa a los intereses humanos más profundos y más generales.

De todo esto se desprende, en principio, que el talento artístico es esencialmente un don natural, puesto que necesita de lo sensible para afirmarse. Se puede igualmente hablar de un talento científico, pero la ciencia no supone más que una aptitud de pensamiento general (en términos más exactos se puede afirmar que no existe talento científico, en el sentido de don natural). Por el contrario, en la producción de una obra de arte, el elemento sensible y natural desempeña un papel importante, mientras que el pensamiento libre hace abstracción de cualquier naturalidad y no actúa de una forma natural. La fantasía creadora, debido a que posee un aspecto natural, está cargada de naturalidad, y al ser dones naturales el talento y la fantasía, la producción artística puede ser considerada como una actividad casi instintiva; no decimos «instintiva», entre comillas, puesto que lo

natural sólo constituye un aspecto. Lo espiritual y lo natural forman un todo indivisible: esto es lo que constituye la particularidad de la obra de arte.

Cualquier hombre puede adquirir un cierto grado de habilidad artística; pero el talento artístico tiene un elemento específico, y aquel que esté desprovisto de talento no superará jamás un cierto límite, más allá del cual comienza el arte propiamente dicho. Fr. v. Schlegel, por ejemplo, había intentado componer versos cuando vivía en Iena; lo consiguió, como lo hubiera conseguido cualquiera, pues hay una forma definida, conocida, de componer versos o de producir cualquier cosa, pero únicamente el talento natural es capaz de elevarse a un nivel superior. El talento artístico, al ser en parte natural, se manifiesta desde los primeros momentos, e intenta desarrollarse y ejercerse, pues es presa de una inquietud y de una agitación que proceden de la necesidad que tiene de ser explícito. A un futuro escultor todo se le aparece, desde los primeros momentos, bajo el aspecto de estatuas, y el futuro poeta comienza de muy joven a traducir en versos todo lo que ve, siente u oye. Sobre todo es la destreza técnica lo que constituye un signo precoz de una predisposición natural. Todo se transforma en figura, poesía, melodía, y el lado técnico es, junto con el lado natural, aquel que un talento natural domina con más facilidad.

La obra de arte presenta aquí un doble aspecto que se desprende de lo que dirija a nuestro sentido espiritual, que tiene así mismo un lado natural.

A esta definición general del arte podemos añadir la siguiente precisión: al decir que el arte tiene su origen en la libre fantasía y que es, por este hecho, ilimitado, no pretendemos en modo alguno atribuir a la fantasía un arbitrio indisciplinado; por el contrario, su misión más elevada consiste, a nuestro entender, en no perder nunca de vista los intereses humanos más elevados, es decir, la necesidad de poseer puntos de apoyo fijos y sólidos. Sus formas, por

la misma razón, no deben ser de una variedad accidental: a cada contenido debe corresponder una forma que sea digna de él. Esto es lo que deberá permitirnos que nos orientemos racionalmente en la masa, en apariencia inextricable, de obras de arte y de formas.

II. LA CIENCIA DEL ARTE

Teorías basadas en el principio del gusto

La cuestión que se plantea ahora es la de saber cuáles son los procedimientos científicos que se deben aplicar al estudio de las obras de arte. Nos encontramos aquí una vez más en presencia de dos procedimientos que parecen excluirse mutuamente y nos impiden llegar a un resultado positivo.

En efecto, por un lado vemos como la ciencia del arte aplica todos sus esfuerzos al lado exterior de las obras de arte, los ordena de acuerdo a una jerarquía y los reúne para hacer de ellos el objeto de la historia del arte, para librarse a consideraciones sobre las obras de arte existentes y formular teorías destinadas a facilitar puntos de vista generales a los juicios relativos a la creación artística.

Por otra parte, vemos como la ciencia se libra a reflexiones relativas a lo bello y a la idea de lo bello, y se contenta con generalidades que no están en relación con lo que hay de particular en las obras de arte, en una palabra, con desarrollar una filosofía abstracta de lo bello.

En lo que concierne al primero de estos procedimientos, cuyo punto de partida es *empírico*, su uso es una necesidad para aquel que se propone convertirse en un erudito en materia de arte. Y del mismo modo que hoy día aquellos que no tienen la intención de consagrarse a la física no por ello dejan de poseer conocimientos de física, se considera casi como una

obligación para el hombre cultivado poseer algunos conocimientos en materia de arte, y la pretensión de hacerse pasar por un *dilettante* o un conocedor está bastante extendida.

Estos conocimientos, para constituir una verdadera erudición, deben ser muy variados y vastos. En efecto, la erudición exige ante todo un conocimiento exacto del inmenso campo de las obras de arte individuales, antiguas y modernas, algunas de las cuales han desaparecido ya, otras que se encuentran en países y regiones lejanas y que la desgracia no ha permitido a aquel que está interesado en ellas ver con sus propios ojos. Además, cualquier obra de arte pertenece a *una época*, a *un pueblo*, a un medio, y está en relación con ciertas representaciones y fines, históricos o de cualquier tipo, de forma que aquel que se entrega al estudio del arte debe poseer también grandes conocimientos a la vez históricos y muy *especiales*, dado que la naturaleza individual de la obra de arte lleva consigo detalles particulares y especiales sin los que no podría ser comprendida e interpretada. Esta erudición, en fin, no sólo necesita la memoria, como cualquier otra ciencia, para registrar y retener los conocimientos adquiridos, sino también una viva imaginación capaz de retener todos los rasgos de las formas presentadas por las obras de arte, principalmente con miras a las comparaciones y confrontaciones.

Al considerar las obras de arte desde este aspecto puramente histórico, se ve cómo surgen varios puntos de vista, que hay que tener en cuenta para formular un juicio acerca de una obra de arte. Lo mismo que en todas las otras ciencias que han comenzado por ser empíricas, estos puntos de vista, una vez obtenidos y coordinados, constituyen el punto de partida de criterios y proposiciones de orden general y, cuando la generalización formal es llevada mucho más lejos aún, concluyen en *teorías* del arte. No consideramos útil citar a la literatura en relación

con esta cuestión; nos basta con citar algunas obras generales referentes a este tema, como la *Poética* de Aristóteles, cuya teoría de la tragedia conserva hoy día todo su interés, sin hablar, entre los antiguos, del *Ars poetica* de Horacio, y de la obra de Longin acerca de lo sublime, que pueden dar una idea de la forma en que están construidas estas teorías. Las determinaciones generales obtenidas por el procedimiento de la abstracción deben, según estos autores, constituir prescripciones y reglas a las que había que someterse, sobre todo en las épocas de decadencia de la poesía y del arte, para producir obras de arte. Eran fórmulas que se debían observar. Pero estas fórmulas prescritas por estos médicos del arte para restablecer la salud de éste son menos eficaces que las que los médicos prescriben para curar a los enfermos.

Diré únicamente, a propósito de estas teorías, que aunque contienen detalles muy interesantes, sus proposiciones y reglas han sido sacadas de un número muy limitado de obras de arte, elegidas, es cierto, entre aquellas que están consideradas como las más bellas. Por otra parte, estas determinaciones no son corrientemente más que reflexiones vulgares y cuya generalidad las hace impropias a aplicaciones particulares, cuando precisamente esto es lo que interesa. De esta forma, la epístola de Horacio está llena de buenos consejos que van dirigidos a todo el mundo y, a causa de esto mismo, no tiene ningún alcance práctico: *omne tulit punctum*; etc. (similares a los consejos de higiene: «permanece en el campo y aliméntate convenientemente»), puesto que, aun siendo juiciosos en su generalidad, carecen de determinaciones concretas, que son las únicas que importan desde el punto de vista de la acción. Esta manera de enfocar el arte, sin pretender de una forma explícita provocar la creación de verdaderas obras de arte, tenía principalmente por objeto suministrar elementos de juicio relativos a las obras de arte, formar el gusto; tal fue, en efecto, el objetivo de los *Elements*

of Criticism de Home, las obras de Batteux, la introducción de Ramler a la ciencia de las bellas artes y de algunas otras obras del mismo género que fueron muy leídas en la época. El gusto sirve para apreciar la apariencia exterior de una obra de arte: ordenación de sus diferentes elementos, habilidad de ejecución, técnica más o menos elaborada, etc. A los principios destinados a formar y guiar el gusto, se añadían ideas sacadas de la vieja psicología y basadas en las observaciones empíricas relativas a las facultades y actividades del alma, a las pasiones y a su jerarquía y su presunta sucesión, etc. Con todo esto, se olvidaba tener en cuenta un hecho que es, sin embargo, de la mayor importancia, a saber, que cada hombre incluye en sus juicios relativos a las obras de arte o a los caracteres, las acciones y los acontecimientos lo que más tiene de subjetivo, es decir, sus ideas, opiniones y sentimientos; ahora bien, como los autores y obras que acabamos de citar no pensaban, al proponerse, formar el gusto del público, más que en el lado exterior y somero de la obra de arte, y además sus preceptos descansaban en una base muy estrecha, y ellos mismos poseían una cultura intelectual y afectiva de un nivel demasiado poco elevado, sus reglas y teorías no estaban hechas para ayudar a penetrar en la intimidad de la obra de arte, a captar en ella la verdad oculta y el sentido profundo.

En ausencia de todo criterio objetivo que pueda ser aplicado a las innumerables formas de la Naturaleza y que permita distinguir lo bello de lo feo, sólo queda, para dejarse guiar en la elección de los objetos, el gusto subjetivo, que se escapa a cualquier regla y discusión. Y por ello, cuando en la elección de los objetos a representar se sigue la inspiración de las opiniones corrientes relativas a lo bello y lo feo y a lo que es digno o no de ser imitado, en una palabra, cuando se sigue el gusto de los hombres, se dispone de todos los objetos de la Naturaleza, pues no hay ni uno solo que no tenga su admirador. Es

corriente entre los hombres que un novio vea siempre bella a su novia (no se puede decir lo mismo de la opinión del marido respecto a su esposa), y más bella que cualquier mujer, y quizá sea un motivo de felicidad para ambos el que no exista una regla para el gusto subjetivo. Si pasamos de los individuos y de sus gustos accidentales a la consideración de los gustos que se observan en diversas naciones, se ve igualmente que varían de una nación a otra. A menudo se oye decir que una belleza europea no satisfará a un chino o a un hotentote, que el chino posee una noción de la belleza diferente de la de un negro y éste, a su vez, otra distinta de la de un europeo. En efecto, si consideramos las obras de arte de estos pueblos extraeuropeos, las imágenes de sus dioses, tal y como han nacido de su fantasía y por las que profesan una gran veneración, veremos que estas imágenes, tan sublimes a sus ojos, sólo son ídolos espantosos, lo mismo, por otra parte, que su música resuena en nuestros oídos de una forma no menos espantosa, mientras que ellos, por su lado, estiman que nuestras esculturas, pinturas y música son insignificantes, por no decir absurdas y feas.

De una forma general, estas teorías proceden de la misma manera que las ciencias no filosóficas. El contenido que someten a su examen es sacado de nuestra representación y considerado como algo que existe en sí; a medida que se siente la necesidad de nuevas determinaciones, se busca la forma de desprender la naturaleza de esta representación; ahora bien, las determinaciones que se obtienen de este modo son igualmente extraídas de nuestra representación para ser a continuación formuladas en definiciones. Pero, al proceder de esta forma, se entra en un terreno incierto y se abre un vasto campo a las discusiones. En efecto, puede parecer al principio que lo bello corresponde a una representación muy sencilla. Pero no se tarda en darse cuenta de que está muy lejos de ser así, que lo bello ofrece múltiples

aspectos, que cierto juicio tiene en cuenta cierto aspecto, y otro juicio otro aspecto; e, incluso cuando los dos juicios puedan justificarse, la discusión se centra en la cuestión de saber cuál de los dos aspectos es el esencial.

Las definiciones más recientes de lo bello

A este propósito se estima que un examen científico completo de la cuestión exigiría que se volvieran a tomar y analizar, una tras otra, todas las diversas definiciones de lo bello. Es un trabajo al que no pensamos entregarnos aquí, pese a todo el interés histórico que presenta y pese a todas las formas de definición en las cuales podríamos iniciarnos; sólo citaremos algunos ejemplos elegidos entre los más modernos e interesantes, y que se aproximan más a lo que la idea de lo bello representa en realidad. Conviene recordar en esta ocasión la definición que Goethe da de lo bello, y que Meyer¹ ha adoptado en su *Historia de las artes plásticas en Grecia*, y en la cual utiliza igualmente la manera de ver de Hirt,² aunque sin citarlo.

Hirt, uno de los más grandes conocedores del arte de nuestro tiempo, después de haber hablado, en su artículo referente a lo Bello en el Arte («Horen», 1797, cuaderno VII), de lo bello tal y como lo manifiestan las diferentes artes, llega a la conclusión de que lo que forma la base del juicio relativo a lo bello en el arte y de la formación del gusto es el concepto de lo *característico*. Lo bello, según él, es «la perfección que puede alcanzar o alcanza un objetivo visto, oído o imaginado». Define a continuación la

1. Hans Heinrich MEYER (1768-1832), director de la Academia de Dibujo de Weimar, *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und Römern*.

2. Aloys Ludwig HIRT (1759-1836), profesor de arqueología en Berlín.

perfección como «lo que corresponde a un objetivo definido, aquel que se ha propuesto la Naturaleza o el arte al crear el objeto, el cual debe ser perfecto en su género». Igualmente, para poder formular un juicio acerca de la belleza, debemos, lo más que podamos, centrar nuestra principal atención en las *características* de que está compuesto un ser, o, más exactamente, en sus signos característicos, en aquellos gracias a los cuales es lo que es. Por carácter, como ley del arte, se entiende, en consecuencia «la individualidad determinada que permite distinguir la forma, los movimientos, los gestos, la expresión, el color local, la sombra y la luz, el claroscuro, y la actitud por los que un objeto difiere de otro y que, para cada objeto, son lo que deben ser». Esta definición es mucho más explícita que muchas otras. Si ahora se planteara la pregunta ¿qué es lo *característico*?, la respuesta sería que es en primer lugar un *contenido*, es decir, un sentimiento, una situación, un acontecimiento, una acción, un individuo determinados; y después la manera en que este contenido se manifiesta. A ésta se aplica la ley de lo característico en el arte, ley que exige que todas las particularidades del modo de expresión contribuyan a hacer resaltar el contenido, que formen parte de la representación total. La definición abstracta de lo característico descansa, pues, en el postulado de la finalidad de lo particular, destinado a destacar el contenido que se deba representar. Para ilustrar esta definición con la ayuda de ejemplos familiares y corrientes, diremos que se limita a esto: el contenido de un drama, por ejemplo, está constituido por la acción, y el drama está destinado a representar la manera como la acción evoluciona y se realiza. Ahora bien, los hombres ejecutan múltiples acciones: conversan entre ellos, comen, duermen, se visten, etc. Así, pues, todo lo que en estas acciones no tiene relación directa con la acción principal que forma el contenido del drama debe ser eliminado, a fin de que nada debilite su significación.

Del mismo modo, en un cuadro en el que sólo aparezca un momento de esta acción, se puede introducir un gran número de detalles sacados de las múltiples ramificaciones del mundo exterior —situaciones, circunstancias, personas, actitudes, etc.—, que no tienen relación con este momento de la acción y no contribuyen en nada a resaltar su carácter. Ahora bien, según la definición de lo característico, sólo debe formar parte de la obra aquello que sirve esencialmente para la manifestación de un contenido determinado; no debe tener nada de superfluo e inútil.

Esta es una definición muy importante, que puede justificarse en cierto modo. Sin embargo, Meyer piensa, en la obra que hemos citado, que esta forma de ver las cosas ha desaparecido sin dejar huellas, y, añade, en beneficio del arte, pues siguiendo esta teoría al pie de la letra sólo se puede llegar, según él, a un arte puramente caricaturesco. Se trataría de una concepción errónea por estar basada en una idea falsa, precisamente en la que afirma que el arte debería *dejarse guiar* por algo. La filosofía del arte no intenta imponer reglas al artista; únicamente busca lo que es bello en general, como se manifiesta en las obras de arte existentes, y esto sin proponer reglas de cualquier tipo. En lo que concierne a la crítica de la concepción de Hirt hecha por Meyer, es seguro —así lo pienso— que la definición de Hirt se extiende igualmente a lo caricaturesco, pues la caricatura puede igualmente ser característica, pero hay que añadir inmediatamente que, en la caricatura, un determinado carácter está exagerado, está afectado por un *exceso* de característica. Ahora bien, el exceso, lejos de dar más relieve a lo característico, constituye una fastidiosa repetición, susceptible de conducir a la deformación de lo característico; por decirlo así, susceptible de desnaturalizarlo. Además, la caricatura se presenta como lo característico de la fealdad, es decir, de lo que está desfigurado. Pero al poder la fealdad presentar relaciones más o menos

estrechas con el contenido, se puede decir que, según el principio de lo característico, nada se opone a que la fealdad sea, también, un objeto de representación. La definición de Hirt no nos permite hacernos una idea precisa de lo que debe ser caracterizado en lo bello creado por el arte y del contenido de lo bello en general. De acuerdo con esta relación sólo da una definición puramente formal que contiene, es cierto, una parte de verdad, pero de verdad abstracta.

Pero ¿qué es lo que Meyer opone a este principio del arte propuesto por Hirt? ¿Cuáles son sus preferencias? Se ocupa en primer lugar del principio que rigió las obras de arte de la Antigüedad, pero que, según él, debe servir para la determinación de lo bello en general. Con este motivo, habla de la definición de lo ideal de Mens y de Winckelmann y declara que no tiene la intención de rechazar o aceptar como tales las leyes del arte, pero que no tiene ningún reparo en afirmar que está de acuerdo con la opinión de un ilustre juez en materia de arte (Goethe), opinión que sería suficiente para acercarnos más a la solución del enigma. En efecto, he aquí lo que dice Goethe: «El principio más elevado de los antiguos era el de lo *significativo*, pero el resultado más elevado de su feliz aplicación era lo *bello*.» Al examinar con detenimiento esta definición, se desprenden dos cosas: el contenido, la cosa, y el modo de representación. Frente a una obra de arte, comenzamos por lo que se nos presenta directamente, y sólo después nos preguntamos cuál es su significado y su contenido. Lo que vemos exteriormente no tiene para nosotros un valor directo: le atribuimos uno interior, un significado que anima su apariencia exterior. Le atribuimos una alma que su exterior nos deja adivinar. En efecto, una apariencia que significa algo no representa a ella misma y lo que es exteriormente, sino otra cosa distinta, como lo hace el símbolo, por ejemplo, y, mejor aún, la fábula, que recibe su significación de la moraleja que contiene. Incluso

se puede decir que cada palabra implica una significación y no tiene valor por sí misma. Del mismo modo, el ojo humano, el rostro, la carne, la piel, toda la estructura del hombre, dejan translucir un espíritu, una alma y en todas partes y siempre la significación está relacionada con algo que supera la apariencia directa. En este sentido se puede hablar de la significación de la obra de arte: no se agota por completo en las líneas, curvas, superficies, huecos y cortes de la piedra, en los colores, los sonidos, las combinaciones armoniosas de las palabras, etc., sino que constituye la exteriorización de la vida, de los sentimientos, del alma, de un contenido del espíritu, y en esto consiste su significación.

Sin embargo, no se ve bien en qué difiere este principio de lo significativo del de lo característico formulado por Hirt.

Según este modo de ver las cosas, los elementos constitutivos de lo bello serían de dos clases: un elemento interno, el contenido, y un elemento externo, que sirve para significar, para caracterizar el contenido; el elemento interno aparece en el exterior, a través del cual se deja reconocer, y el cual, por su lado, nos lo revela.

Esto es todo lo que se puede decir del principio de lo significativo.

Estas viejas teorías, así como las reglas prácticas que se ha creído poder deducir, han sido igualmente rechazadas en Alemania, sobre todo después de nacer una poesía verdaderamente viva, y a las pretensiones de estas pretendidas leyes y a las oleadas de teorías se ha opuesto el derecho del genio a crear obras siguiendo sólo los dictados de su inspiración. Esta espiritualización del arte, que cuenta con una actitud de profunda penetración a base de simpatía por aquello que se disimula detrás de la envoltura exterior, puede ser considerada como la fuente de la receptividad y de la libertad que nos hacen capaces de reconocer y saborear obras de arte existentes desde

hace mucho tiempo y pertenecientes bien al mundo moderno, bien a la Edad Media, bien incluso a los pueblos antiguos que no comprendemos (los hindúes, por ejemplo); obras que, por el hecho de su antigüedad o por haber visto la luz del día entre pueblos extranjeros, tienen para nosotros un lado extraño; pero, dado que esta rareza se encuentra ampliamente compensada por la universalidad de su *contenido* esencialmente humano, únicamente gracias a un prejuicio teórico se las ha podido tratar de producciones de un mal gusto bárbaro. Esta apreciación de las obras de arte, que supera las apreciaciones a las que debían servir de base las abstracciones de teorías, ha tenido como consecuencia el reconocimiento de una forma de arte particular, el arte *romántico*, y nació la necesidad de ir más allá de lo que han ido las teorías en cuestión del análisis del concepto y de la naturaleza de lo bello. Al mismo tiempo, el concepto en sí, el espíritu pensante, adquirió por sí mismo un conocimiento más profundo en la filosofía y pudo así hacerse una idea más adecuada y más substancial de la naturaleza del arte.

De esta forma todas las reflexiones acerca del arte, de las que acabamos de hablar, todas las teorías, con sus principios y las aplicaciones de éstos, se han convertido en cosas caducas. Únicamente la erudición en materia de historia del arte conserva su valor, y debe conservarlo tanto más cuanto que, gracias a los progresos de la receptividad espiritual, su competencia se extiende a un campo cada vez más amplio. Su objeto y su objetivo consisten en la apreciación estética de las obras de arte individuales y en la exposición de las circunstancias que condicionan exteriormente una obra de arte; apreciación que, si se hace intervenir la inteligencia y el espíritu, y si se apoya en conocimientos históricos, es capaz de liberar toda la individualidad de una obra de arte. Goethe procedió de esta forma en sus numerosos escritos relacionados con el arte. Esta manera de

enfocar y juzgar las obras de arte no incluye la construcción de teorías (puesto que, al tener que manejar con frecuencia principios y categorías abstractas, corre el riesgo a veces, sin darse cuenta, de dejarse arrastrar a la teoría pura), pero cuando se tiene la fuerza para resistir a esta atracción y no se deja desviar la atención de las representaciones concretas que se tienen ante los ojos, se puede conseguir al menos facilitar a la filosofía del arte, pues ella no sabría ocuparse de detalles históricos particulares, documentos y materiales susceptibles de darle una base concreta.

Tal sería la primera forma de enfocar el arte, la que toma como punto de partida lo particular y lo existente.

Otra forma, opuesta a ésta, es la de la reflexión puramente teórica que se propone definir lo bello como tal, sin salir de sus límites, y deducir su *idea*.

Fue, como se sabe, Platón el que más insistió en la necesidad de que la reflexión filosófica enfocase los objetos no en sus particularidades, sino en su generalidad, en su ser-en-sí-y-para-sí; y añadía que lo verdadero no son las buenas acciones o las opiniones individuales, los hombres bellos o las bellas obras, sino el *bien*, lo *bello*, lo *verdadero* como tales. Si se quiere, pues, saber qué es lo bello, según su naturaleza y concepto, sólo se puede conseguir por medio del pensamiento conceptual, el único que es capaz de llevar hasta la luz de la conciencia la naturaleza lógico-metafísica de la *idea en general*, de la *idea de lo bello* en particular. Esta manera de enfocar lo bello en sí, en su idea, puede, a su vez, degenerar en una metafísica abstracta, y aunque se tome como guía a Platón mismo, a sus abstracciones, incluso en lo que concierne a la idea lógica de lo bello, no nos son suficientes. Queremos conocer esta idea de una forma más profunda y más concreta, pues la ausencia del contenido que caracteriza a la idea platónica no satisface ya las necesi-

dades filosóficas más ricas de nuestra época. Al tratar de la filosofía del arte, también nosotros tendremos que tomar como punto de partida la idea de lo bello, pero nos guardaremos mucho de utilizar las ideas abstractas platónicas como introducción a la filosofía de lo bello.

El concepto filosófico de lo bello, para no dar más que una idea provisional de su verdadera naturaleza, debe constituir una mediación entre los dos extremos de que acabamos de hablar, es decir, entre la generalidad metafísica y la particularidad de la determinación real. Solamente así se podrá comprender tal y como es en sí mismo, en toda su verdad. En efecto, por un lado, contrariamente a la reflexión estéril, es fecundo, puesto que como concepto, y concepto de lo bello, debe diluirse en una totalidad de determinaciones; y tanto si se le considera en sí mismo, como en los elementos en que se descompone, se comprueba que, a unos como a otros, es inherente tanto la necesidad de sus particularidades como la de su evolución y sus cambios recíprocos. Por otra parte, las particularidades en que se diluye la totalidad están sacadas de la generalidad y de la substancialidad del concepto, del cual son emanaciones particulares. Estas dos condiciones faltan en las concepciones de que acabamos de ocuparnos, de forma que únicamente este concepto lleno y completo es susceptible de conducirnos a los principios substanciales, necesarios y totales.

Definición del objetivo final del arte

Si se desea asignar al arte un objetivo final, sólo puede ser el de revelar la verdad, el de representar de una forma concreta y figurada lo que se agita en el alma humana. Este objetivo es común con la Historia, la religión, etc. A este propósito se puede afirmar que la cuestión del objetivo final implica a me-

...iendo la falsa concepción según la cual el objetivo existiría en sí, y el arte haría únicamente a su respecto el oficio de un medio. Concebida de tal modo, la cuestión del objetivo se convierte en una cuestión de utilidad. Al plantear la cuestión del objetivo, y por consiguiente de la utilidad, se sobreentiende, pues, que un objeto, en el caso particular del arte, se relaciona con otro que representa un valor en sí y un deber-ser. De este modo, el objetivo tendría un valor esencial, exterior a la cosa que debe realizarlo. Por eso la cuestión de la que nos ocupamos es una cuestión falsa, puesto que cualquier objeto que desee ser absoluto debe tener su determinación en sí mismo. Si actúa en relación con otro objeto como lo no esencial respecto a lo esencial, el objeto que desempeña el papel de medio debe tener las propiedades del otro, a fin de serle adecuado. Al partir de lo esencial siempre se es remitido al objeto, y si la obra de arte debe estar al servicio de objetivos morales debe tener un contenido moral. El rodeo que se da para asignar a la obra de arte, como objetivo final, uno esencial, que se encuentra fuera de él es, pues, completamente superfluo. Al mismo tiempo se desvanece la falsa opinión de la que acabamos de hablar, y según la cual el arte sería un medio que serviría al mejoramiento y a la elevación morales del mundo en general, es decir, no sería su propio fin, sino que tendría su fin fuera de él. Bien es cierto que hay cosas que no son medios con miras a los fines que les son exteriores, y en cierto modo se puede decir lo mismo del arte, si se lo considera como un medio para enriquecerse, adquirir honores y gloria. Pero estos fines no son inherentes al arte como tal.

Al enfocar un objeto desde el punto de vista de su naturaleza esencial no pensamos en los intereses que le son exteriores y que sólo intervienen en otras condiciones. Si, por el contrario, en lugar de situar el objetivo final fuera del objeto, vemos en él una

determinación immanente al objeto mismo, nos vemos llevados a enfocar la obra de arte en sí y para sí, de acuerdo con su naturaleza y su concepto. Hasta el presente, nuestras reflexiones acerca de la obra de arte sólo han sido, por así decirlo, exteriores, y hemos referido a ella otras relaciones exteriores. Ésta es la forma habitual de enfocar los objetos. Pero esta reflexión misma nos ha conducido a un punto en el cual nos vemos obligados a entrar, por así decirlo, en el objeto mismo. Tenemos, pues, que ocuparnos del interior, del concepto.

Únicamente después de haber liberado este concepto podremos establecer la división y el plan de conjunto de la ciencia; pues una división, cuando no descansa, como en las consideraciones no filosóficas, en principios exteriores, debe encontrar su principio en el concepto del objeto mismo.

Si esto es así, la cuestión estriba en saber dónde vamos a buscar este principio. Si comenzamos por el concepto de lo bello artístico, esto se convertirá inmediatamente en una presuposición e incluso en una simple suposición; pero el método filosófico no admite suposiciones; sólo acepta aquello cuya verdad pueda ser demostrada y cuya necesidad pueda ser evidente.

Vamos a referirnos brevemente a esta dificultad con la que choca la introducción a cualquier disciplina filosófica independiente, enfocada en sí misma.

Acabamos de plantear la cuestión del objetivo del arte. Decir que el arte debe tener como objetivo la moralización es formular una definición trivial, superficial, vaga, pero, al mismo tiempo, no carente de precisión. Examinado con detalle, este punto de vista aparece como el de la contradicción no resorbida, pero que debe ceder su puesto a un punto de vista superior, que es el de la oposición resorbida, de la conciliación de los contrarios. Éste es el objetivo supremo, el objetivo absoluto. A esta idea se une el

arte, y una vez realizada esta unión, se puede afirmar que su objetivo absoluto consiste en inspirarse en este punto de vista, en hacerlo suyo, y realizar lo que implica. El arte evoluciona en esta esfera, la más elevada, que es la de la idea de la conciliación de los contrarios, y este punto de vista es el que vamos a adoptar nosotros en nuestras ulteriores consideraciones acerca del arte. Una vez adoptada esta postura, dejaremos al margen todos los otros puntos de vista, objetivos finales, etc.

Pese al frecuente uso que se hace de la palabra *idea* en las teorías del arte, numerosos concedores del arte se han mostrado reacios a esta palabra. Tenemos un ejemplo muy reciente e interesante en la polémica a la que se libra K. F. von Rumohr en sus *Investigaciones italianas*.³ Esta polémica tiene como punto de partida el interés práctico del arte, y no afecta en modo alguno a lo que llamamos idea. Von Rumohr, en efecto, que no está familiarizado con lo que la filosofía moderna llama idea, confunde la idea con la representación indeterminada y con el ideal abstracto, desprovisto de individualidad, que las teorías y escuelas de arte conocidas oponen a las formas naturales, precisas en su verdad y perfectas en su realización. Ahora bien, Von Rumohr opone a su vez estas formas a la idea y al ideal abstracto concebidos por el artista mismo, al margen e independientemente de cualquier realidad. Un artista que pretenda inspirarse para sus obras únicamente en semejantes abstracciones actuaría como el pensador que basa su pensamiento en las representaciones indeterminadas, y se contenta con contenidos igualmente indeterminados. Ahora bien, lo que nosotros designamos con la palabra «idea» escapa a este reproche, pues la idea como tal es concreta en sí, es una totalidad de determinaciones, y lo que es bello no lo es en la

3. Karl Fried. von RUMOHR (1785-1843), escritor, *Italienische Forschungen*, 3 vols., 1827-1831.

medida en que existe una adecuación directa entre la idea y su representación objetiva.

He aquí la definición de lo bello, tal y como la propone Von Rumohr: «Para el entendimiento general y, si se quiere, moderno, la belleza es inherente a todas las propiedades de las cosas que excitan agradablemente la vista y, a través de ella, estimulan el alma y alegran el espíritu.» Estas propiedades, a su vez, serían de tres clases: unas actuarían sobre el ojo, órgano sensible, otras sobre el sentido del espacio, propio del hombre y considerado como un sentido innato, y otras, finalmente, sobre el entendimiento y, a través de él, sobre la facultad cognoscitiva y sobre la vida de los sentimientos. «Esta última acción, que es la más importante, tendría su origen en las formas que, sin tener nada que ver con el placer sensible y la belleza del modelo, producen un cierto placer moral y espiritual [así, pues: ¿placer al fin y al cabo?] que resulta en parte de las estimulaciones ejercidas por las representaciones evocadas y en parte por el simple ejercicio de la facultad cognoscitiva.»

Tales son las principales definiciones de lo bello que propone este gran conocedor. Pueden ser satisfactorias en un cierto nivel de cultura, pero no pueden ser satisfactorias desde el punto de vista filosófico. Pues, en el fondo, estas definiciones vienen a decir que lo bello sirve para alegrar la vista y el espíritu, para evocar sentimientos, para procurar un placer. Ahora bien, Kant había puesto ya fin a esta reducción de lo bello a lo agradable, a una fuente de placeres, y había demostrado que era necesario superar, en la concepción y en la definición de lo bello, la esfera del sentimiento puro y simple.

Capítulo 3
EL ARTE DESDE EL PUNTO DE VISTA
FILOSÓFICO

La filosofía kantiana

Henos aquí llevados, por las reflexiones que preceden, a un punto de vista que parece ser el único en el cual conviene situarse, si se quiere captar el concepto del arte tal y como es en su necesidad interna; y añadiremos que, incluso desde el punto de vista histórico, no se ha comenzado a conocer y apreciar al arte hasta el día en que se empezó a examinarlo como lo hacemos nosotros. Es que la oposición a que nos hemos referido con anterioridad aparecía no sólo entre las gentes cultivadas y capaces de reflexionar, sino también en los medios filosóficos, y únicamente cuando la filosofía consiguió superar definitivamente esta oposición pudo despejar su propio contenido y el de la Naturaleza.

Se puede, pues, ver en el triunfo del punto de vista en cuestión como un despertar de la filosofía en general, y el de la ciencia del arte en particular; a este mismo despertar la ciencia de la estética debe su nacimiento, y el arte, el lugar que le corresponde según su dignidad.

También voy a esbozar brevemente la historia de esta evolución, en parte debido a su propio interés histórico, y en parte para definir más claramente la base sobre la cual esperamos apoyarnos en nuestras investigaciones ulteriores. Para dar, en primer lugar, una definición muy general, diremos que está formada por la concepción que ve en el arte un medio en donde se opera la conciliación entre el espíritu abstracto, cimentado en sí mismo, y la Naturaleza, tanto en sus manifestaciones exteriores como en las inte-

riores, afectivas y psíquicas. Después de haber conciliado estos dos términos, el arte realiza la unión, la fusión.

Ya la filosofía kantiana manifestaba no sólo la necesidad de esta conciliación, sino que ha reconocido e indicado igualmente el medio. De una forma general, Kant había puesto en la base, tanto de la inteligencia como de la voluntad, lo racional en sí, la libertad, la conciencia que se descubre y se sabe infinita, y este reconocimiento del carácter absoluto de la razón como tal, que ha dado impulso a toda la orientación de la filosofía moderna; este punto de vista absoluto se impone a nuestra adhesión, por insuficiente que se pueda considerar, por otra parte, la filosofía kantiana, y no provoca ninguna objeción. Pero el reconocimiento de una irreductible oposición entre el pensamiento subjetivo y la realidad objetiva, entre lo universal abstracto y lo particular sensible del querer, condujo a Kant al descubrimiento de que es en la moral en donde esta oposición reviste el carácter más agudo, y lo ha resuelto, o ha creído resolverlo, al situar al espíritu práctico por encima del espíritu teórico. En presencia de la irreductibilidad de esta oposición, tal y como se presentaba a su entendimiento, Kant no tenía, en efecto, otra elección que la de concebir la unidad bajo la forma de ideas subjetivas elaboradas por la razón, y cuya realidad no podría ser demostrada; lo mismo ocurriría con los postulados que, al tiempo que se dejan deducir de la razón práctica, no podrían, según él, ser reconocidos por el pensamiento en su *en sí* esencial, dado que su realización adopta la forma de un *debes* que se desarrolla hasta el infinito. De esta forma Kant había puesto en evidencia la oposición y la necesidad de su reabsorción, pero sin proceder a la búsqueda de la naturaleza verdadera de esta oposición y sin prestar la atención que se merece al hecho de que es ella la que constituye la única realidad verdadera. Bien es cierto que Kant lleva su investigación bastante lejos,

puesto que ha encontrado la unidad en lo que él llama el entendimiento intuitivo, pero, incluso aquí, no va más allá de la oposición entre lo subjetivo y lo objetivo, de modo que, al tiempo que habla de la resolución abstracta de la oposición entre concepto y realidad, entre universalidad y particularidad, entre entendimiento y sensibilidad, en una palabra, hablando de la idea, hace de esta resolución y de esta conciliación un asunto *subjetivo*, en lugar de concebirlo de acuerdo con la realidad y la verdad. Bajo este aspecto, su *Crítica del juicio*, en la cual examina los juicios estético y teleológico, es una obra importante y muy instructiva. Al hablar de los objetos bellos de la Naturaleza y del arte, productos de la Naturaleza que poseen un carácter finalista y que le ponen en el camino del concepto del organismo y de lo vivo, sólo los enfoca desde el punto de vista de la reflexión y del juicio subjetivos. Es cierto que Kant definió el juicio en general como «la facultad de pensar lo particular como formando parte de lo general», y dice que un juicio es *reflexivo* «cuando se encuentra únicamente en presencia de lo particular que debe formar parte de lo general por encontrar». Con este fin el juicio necesita un principio que se da a sí mismo y que Kant llama *finalidad*. Según el concepto de la libertad, que es el de la razón práctica, la realización del fin está en estado de simple *debes*, pero, en lo que concierne al juicio teleológico, que tiene por objeto lo vivo, Kant enfoca el organismo vivo de otra forma: aquí, el concepto, lo general, contiene aún lo particular y determina, como fin, lo particular y lo exterior, la estructura de los miembros, no de fuera sino de dentro, de forma que la correspondencia entre lo particular y lo general se establece por sí misma. Este juicio no implica, sin embargo, el reconocimiento de la naturaleza objetiva del objeto, sino que constituye únicamente el resultado de una reflexión subjetiva. Finalmente, Kant concibe el juicio estético al afirmar que no es el producto del enten-

dimiento como tal, es decir, de nuestra facultad de formar conceptos, ni de la intuición sensible a modalidades tan variadas, sino del libre juego del entendimiento y de la imaginación. De esta forma, el objeto está relacionado con el sujeto y con su sentimiento de placer y satisfacción.

El sentimiento de satisfacción debe, sin embargo, ser completamente desinteresado, es decir, sin relación con ningún deseo. Cuando somos guiados por un sentimiento como puede ser la curiosidad o por una necesidad material, por el deseo de la posesión o del uso, los objetos tienen una importancia para nosotros, no por ellos mismos, sino en cuanto a nuestro deseo o nuestra necesidad. El objeto sólo tiene valor por su relación con este deseo o necesidad; esta relación es tal que tiene, por un lado, el objeto, y por el otro, una determinación que difiere de él, pero que relacionamos con él. Por ejemplo, cuando consumo un objeto para alimentarme, el interés que siento por él está en mí y no en él. Ahora bien, ésta no sería, según Kant, nuestra actitud con relación a lo bello. El juicio estético deja subsistir libremente lo que existe fuera y está dictado por el placer que se espera conseguir del objeto como tal, al margen de cualquier otra consideración, pues el objeto tiene su objetivo en sí mismo. Ésta es, como hemos dicho más arriba, una reflexión muy importante.

Lo bello, dice además Kant, es aquello que se puede representar al margen de cualquier concepto, de cualquier categoría del entendimiento, como objeto de un placer *general*. Para apreciar lo bello, hay que poseer un espíritu cultivado. El hombre como tal es incapaz de formular un juicio referente a lo bello, pues este juicio debe tener una validez universal. Lo universal como tal es ciertamente una abstracción; nada más cierto, pero, por ello mismo, tiene derecho a pretender una validez general, de la que toma para sí la determinación. En este sentido lo bello puede pretender también un reconocimiento general,

aunque no se preste a juicios basados en simples conceptos del entendimiento. El bien, lo justo, por ejemplo, tal y como se manifiestan en acciones aisladas, pueden ser llevados a conceptos generales, y la acción se califica como buena cuando está de acuerdo con estos conceptos. Lo bello, por el contrario, debe despertar un placer general directamente, sin relación con concepto alguno. Esto significa únicamente que, en nuestros juicios de lo bello, no tenemos conciencia del concepto y de la integración del objeto en éste, y que, sin darnos cuenta, no aceptamos como incontestable la separación entre el objeto particular y el concepto general, separación que existe, sin embargo, en el juicio.

En tercer lugar, lo bello debe ser de naturaleza finalista solamente porque la finalidad se percibe en el objeto mismo, al margen de la representación de un fin cualquiera. En el fondo, al decir esto, repetimos lo que hemos dicho anteriormente. Un producto de la Naturaleza, por ejemplo una planta, un animal, etc., presenta en su organización una finalidad innegable, y, con esta finalidad, existe para nosotros de una forma tan inmediata que no concebimos el objetivo como aislado y diferente de la realidad presente del objeto. En este sentido, se puede hablar de la finalidad de lo bello. En la finalidad del mundo acabado, medio y fin permanecen ajenos entre sí y ninguna relación íntima y substancial existe entre el fin y los materiales que se emplean en su realización. La idea del objetivo en sí difiere entonces de la del objeto en el cual se realiza este objetivo. Lo bello, por el contrario, existe como fin en sí, sin que haya separación entre el medio y el fin, como si se tratara de dos partes distintas. El objetivo de los miembros de un organismo, por ejemplo, consiste en manifestar la vitalidad de éste, vitalidad que existe realmente en los miembros y sin la cual cesan de ser miembros. En el mundo vivo, en efecto, el fin y los materiales de su realización están tan íntimamente

ligados que la vida desaparece desde que el fin cesa de serle inmanente. Considerado desde este punto de vista, lo bello tiene una finalidad, que no le es ajena, pero lo que constituye la naturaleza inmanente del objeto calificado de bello es la correspondencia íntima y racional entre lo exterior y lo interior.

En fin, Kant representa lo bello como un objeto de placer *necesario*, independientemente de cualquier concepto. «Necesidad» es una categoría abstracta e indica una relación necesaria y esencial entre dos términos: todas las veces que uno de ellos está presente, y precisamente porque está presente, el otro lo está también. Cada uno de ellos contiene en su determinación al otro, como, por ejemplo, la causa estaría desprovista de sentido sin efecto. Esta necesidad con la que la belleza provoca el placer le es inherente, sin la intervención de conceptos, es decir, de categorías del entendimiento. De esta forma, por ejemplo, la regularidad nos agrada porque está de acuerdo con un concepto del entendimiento, aunque, según Kant, para agradarnos, tenga necesidad de algo más que la unidad y la igualdad exigidas por este concepto.

Lo que se encuentra en todas estas proposiciones kantianas es la indivisión de lo que, en nuestra conciencia, se presenta en estado de separación. Esta separación se encuentra eliminada en lo bello, que es la compenetración de lo general y lo particular, del fin y del medio, del concepto y del objeto. Así, en lo bello del arte, Kant ve la realización de un acuerdo, gracias al cual lo particular está de acuerdo con el concepto. Lo particular como tal es accidental en relación a otras particularidades, así como en relación con lo general, y esta accidentalidad, constituida por los sentimientos, las inclinaciones y las tendencias, en lo bello artístico no está únicamente integrada en las categorías generales del entendimiento y dominada por el concepto de la libertad, en su generalidad abstracta, sino que está unida a lo gene-

ral por lazos tan fuertes que interiormente le es adecuada. Gracias a esto, el pensamiento se encuentra incorporado en lo bello artístico, y la materia, en lugar de ser determinada desde el exterior por él, posee su propia libertad: lo natural, lo sensible, los movimientos del alma, tienen en sí mismos su medida, su objetivo, su acuerdo, y si, por un lado, la intuición y el sentimiento reciben un carácter de generalidad que les permite participar del espíritu, el pensamiento, por su parte, no renuncia únicamente a su hostilidad con respecto a la Naturaleza, sino que se diluye y relaja en ella al mismo tiempo que el placer y el goce son justificados y santificados, de tal forma que Naturaleza y libertad, sensibilidad y concepto, se sitúan en el mismo plano, adquieren los mismos derechos y se fusionan en una unidad indisoluble. Pero incluso esta conciliación total en apariencia es, a fin de cuentas, sólo subjetiva, es decir, realizada por el sujeto, y existe sólo en virtud de su juicio; no corresponde a la verdad y a la realidad en sí.

Tales serían los principales resultados de la crítica kantiana, por cuanto nos interesan aquí. Esta crítica constituye el punto de partida para una verdadera aprehensión de lo bello artístico; pero presenta algunas lagunas que hay que llenar, a fin de hacer la aprehensión más eficaz y completa. Principalmente es necesario concebir de una forma más amplia y comprehensiva la unidad tal y como se realiza entre la libertad y la necesidad, entre lo universal y lo particular, entre lo racional y lo sensible.

Schiller, Goethe, Schelling

Vamos a hacer una breve exposición histórica de los intentos realizados para llenar las lagunas de la concepción kantiana del arte y asignar a éste la tarea de representar lo verdadero por medio de la

conciliación de los contrarios que acabamos de enumerar.

Fue un hombre dotado a la vez de un gran sentido artístico y de un profundo espíritu filosófico quien se pronunció el primero contra esta acepción de la infinidad abstracta del pensamiento, del deber por el deber, del entendimiento amorfo (que ve en la Naturaleza y en la realidad, en la vida de los sentidos y los sentimientos, una barrera que conviene eliminar), y reivindicó la totalidad y la conciliación antes de que la filosofía haya reconocido su necesidad. Éste fue el mérito de Schiller, el de haber superado la subjetividad y la abstracción del pensamiento kantiano y de haber intentado concebir por medio del pensamiento y realizar en el arte la unidad y la conciliación como la única expresión de la verdad. En sus consideraciones estéticas, Schiller no sólo se ha limitado al arte y a su contenido, sin preocuparse de sus relaciones con la filosofía propiamente dicha, sino que, después de justificar a través de los principios filosóficos el interés que sentía por el arte, llegó a resultados que le permitieron ir hasta el fondo de la naturaleza y del concepto de lo bello. Se tiene incluso la impresión de que durante un cierto período de su actividad se ocupó, más de lo que exigía la belleza serena de la obra de arte, de sus relaciones con el pensamiento. En más de una de sus poesías aparecen reflexiones intencionalmente abstractas, e incluso un cierto interés por los conceptos filosóficos. Se le criticó por ello, y sobre todo por resaltar la imparcialidad y la objetividad de Goethe, a quien ningún concepto afectaba. Pero, desde este punto de vista, Schiller, como poeta, sólo rindió tributo a su época, y su error, si hubo error, honra a esta alma profunda y elevada, y fue en beneficio de la ciencia y del conocimiento.

Por otra parte, esta misma corriente científica sacó a Goethe de su propia esfera, es decir, de la poesía. Pero mientras Schiller se sumía en la ex-

ploración de las profundidades íntimas del *espíritu*, las tendencias de Goethe le llevaron hacia el estudio del lado *natural* del arte, de la naturaleza exterior, de los organismos vegetales y animales, de los cristales, de la formación de las nubes, de los colores. Goethe aplicó a este estudio científico su gran inteligencia, que en estos terrenos puso el mismo empeño en rechazar la simple actividad del entendimiento, con sus errores, que Schiller en proclamar la libre totalidad de la belleza, en contraposición con la manera como el entendimiento enfoca el querer y el pensamiento. Toda una serie de obras de Schiller se inspira en esta concepción de la naturaleza del arte, y entre estas obras figuran, en primer plano, las *Cartas sobre la educación estética*. Schiller parte del punto de vista según el cual en todo hombre individual hay un germen del *hombre ideal*. Este hombre verdadero tiene su representación en el Estado, que sería la forma objetiva, general, canónica, por así decirlo, que reúne y forma el conjunto de los sujetos individuales, pese a las múltiples diferencias que los separan. Ahora bien, la unión entre el hombre en el tiempo y el hombre en la idea puede realizarse de dos formas: por una parte, el Estado, como representación genérica de lo que es moral, de acuerdo con el derecho y la inteligencia, puede suprimir todas sus encarnaciones individuales; por otra, el individuo mismo puede elevarse a lo genérico, y el hombre, con el tiempo, adquirir títulos de nobleza, al convertirse en el hombre de la idea. La razón exige la unidad como tal, es decir, lo genérico, mientras que la Naturaleza se inclina por la variedad y la individualidad, y cada una de estas dos legislaturas intenta atraerse al hombre. En presencia del conflicto entre estas dos fuerzas, la educación estética tiene por misión imponer su mediación, pues su objetivo, según Schiller, consiste en dar a las inclinaciones, tendencias, sentimientos e impulsos una formación con la que participen de la razón, de forma que

la razón y la espiritualidad se encuentren despojadas de su carácter abstracto, para unirse a la Naturaleza como tal, para enriquecerse con ella. Lo bello es, pues, considerado como el resultado de la fusión de lo racional y lo sensible, ya que esta fusión es, según Schiller, la realidad verdadera. De un modo general, aparece ya esta concepción en *Gracia y dignidad (Anmuth und Würde)*, en donde, lo mismo que en sus poesías, hace con más intensidad el elogio de las mujeres, en cuyos caracteres ve justamente esta unión íntima de lo natural y lo espiritual.

Esta unión íntima de lo general y lo particular, de la libertad y la necesidad, de lo espiritual y lo natural —en la cual Schiller ve el principio y la esencia del arte, y cuya realización por medio del arte y la formación estética había perseguido incansablemente—, se convirtió a continuación, en tanto que *idea misma*, en el principio del conocimiento y de la existencia, en la idea que ha sido proclamada como lo verdadero y real por excelencia. Esta evolución tuvo como efecto el intento de Schelling de adoptar en la ciencia el punto de vista absoluto, y, si el arte había ya comenzado a afirmar su naturaleza y valor particulares con relación a los intereses más elevados del hombre, se estaba, además, en posesión del *concepto* de arte, del que se sabía ya el lugar que le correspondía en la ciencia y cuál era su alta y verdadera determinación (no vamos a detenernos aquí en los errores que aparecen en esta manera de ver las cosas). Ya Winckelmann había sentido, al contemplar las obras de arte de la Antigüedad, un entusiasmo que le había permitido introducir en el estudio de las obras de arte un sentido nuevo, al sustraerlas a los juicios basados en la vulgar finalidad y en la exactitud de la imitación, y le había incitado a buscar en las obras de arte y en la historia del arte sólo la *idea* del arte. Winckelmann debe ser considerado, en efecto, como uno de esos que han sabido poner a la disposición del espíritu, en

el terreno del arte, un nuevo órgano y un nuevo método de estudio. Su influencia ha sido, sin embargo, menos intensa en la teoría y el conocimiento científico del arte.

Ironía y romanticismo

Beneficiándose del despertar filosófico de la idea, A. W. y F. v. Schlegel (para resumir brevemente esta evolución), en su búsqueda de lo nuevo y original, se han apropiado de la idea filosófica, justamente de aquello que sus naturalezas, más *críticas* que filosóficas, eran capaces de asimilar. En efecto, ni uno ni otro podían pretender a la vocación a través del pensamiento especulativo. Pero, gracias a su talento crítico, han sabido aproximarse al punto de vista de la idea y se han lanzado con gran audacia, aunque con un bagaje filosófico más bien escaso, a una brillante polémica en contra de las formas corrientes de ver, y han introducido en varias ramas del arte un nuevo criterio de juicio y puntos de vista más elevados que aquellos que combatían. Sin embargo, como su crítica carecía del apoyo que podía suministrar un conocimiento filosófico profundo de su criterio, éste se revelaba algo vago y vacilante, y por ello sus juicios pecaban unas veces por defecto y otras por exceso. Pero aunque hayan conseguido el mérito incontestable al exhumar y estudiar con amor las obras de tiempos pasados, tratadas por su época con desprecio, como la antigua pintura italiana y holandesa, los Nibelungos, etc., o ignoradas totalmente, como la poesía hindú y la mitología, cometieron, sin embargo, el error de atribuir a estas obras un valor exagerado, al admirar, por ejemplo, obras tan mediocres como las comedias de Holberg, o al atribuir un valor general a lo que sólo tenía un valor relativo, o bien entusiasmándose por falsas tendencias o por puntos de vista completamente secunda-

rios, a los que declaraban, con una gran impertinencia, como la representación más elevada y excelsa del arte.

Esta corriente y principalmente las ideas y las doctrinas de F. v. Schlegel han dado origen a la *ironía* en sus formas varias. Por una parte, ésta ha encontrado una justificación más profunda en la filosofía de Fichte, en la medida en que los principios de esta filosofía han sido aplicados al arte. Schlegel y Schelling han tomado ambos como punto de partida el punto de vista de Fichte, Schelling para superarlo y Schlegel para desarrollarlo a su manera, y, a continuación, olvidarlo. En lo que concierne a las relaciones más estrechas entre las proposiciones de Fichte y una de las corrientes de la ironía, bastará con indicar que Fichte veía en el *yo*, el *yo* abstracto y formal, el principio absoluto de todo saber, de toda razón, de todo conocimiento. El *yo* es concebido así como simple en sí, lo que implica, por una parte, la negación de toda particularidad, de toda determinación, de todo contenido (pues todas las cosas se deterioran en esta libertad y esta unidad abstractas); por otra parte, todo contenido sólo tiene valor para el *yo* en cuanto es sustentado y sancionado por él. Todo lo que es, sólo lo es por el *yo*, y todo lo que existe por el *yo* puede igualmente ser destruido por el *yo*.

Mientras sólo se tengan en cuenta estas formas completamente vacías, que tienen su origen en lo absoluto del *yo* abstracto, nada parece tener un valor propio, salvo el que le imprime la subjetividad del *yo*. Pero, si esto es así, el *yo* se convierte en el amo y señor de todo, y no hay nada, ni en la moral, ni en el derecho, ni en lo humano y lo divino, en lo profano y lo sagrado, que no deba ser previamente sustentado por el *yo* y no pueda, por lo mismo, ser suprimido por él. Asimismo, todo lo que existe en sí y por sí sólo es apariencia; en lugar de llevar su verdad y realidad en ellas mismas, las cosas sólo po-

seen la apariencia que reciben del yo, sometidas como están a su fuerza y arbitrio. La afirmación y la supresión dependen completamente de la voluntad del yo, concebido como un yo absoluto.

Además, el yo es un individuo *vivo*, activo, y su vida consiste en formar su individualidad por sí mismo y por los otros, expresarla y afirmarla. Cualquier hombre, mientras vive, intenta realizarse y se realiza. Aplicado al arte, este principio significa que el artista debe vivir como artista, y dar a su vida una forma *artística*. Pero, según este principio, vivo como artista si todos mis actos, todas mis expresiones, con tal que posean un contenido cualquiera, sólo son para mí *apariencias* y únicamente reciben la forma que les impone *mi* fuerza. Se desprende que no puedo tomar en serio ni este contenido, ni su expresión y realización, pues sólo se toma en serio lo que presenta un interés substancial, algo plenamente significativo como la verdad, la moralidad, etc., un contenido que tiene ya para mí, como tal, un valor esencial, de forma que yo me transformo en esencial yo mismo, por mí mismo, en la medida en que me sumo en este contenido y me identifico con él a través de todo mi saber y toda mi actividad. Si el artista adopta este punto de vista de un yo que establece y destruye todo, para el cual ningún contenido es absoluto ni existe por sí mismo, a sus ojos no aparecerá nada que tenga un carácter serio, pues el formalismo del yo es la única cosa a la que atribuirá un valor. Los otros pueden muy bien tomar en serio el aspecto bajo el cual me presento a ellos; si creen que tomo en consideración lo que soy y lo que hago. ¡Cómo se equivocan estos pobres individuos limitados y privado del órgano y de la facultad necesarios para comprender mi punto de vista y elevarse a su altura! Esto demuestra que todo el mundo no es bastante libre (una libertad formal, se entiende) como para ver, en todo lo que para el hombre aún tiene valor, dignidad y carácter sagrado, únicamente

un producto de mi fuerza y mi voluntad, que son las únicas guías que utilizo cuando tengo que afirmar, expresar y decidirme. Ahora bien, esta virtuosidad de una vida artísticamente irónica ha recibido el nombre de *divina genialidad* para la que todo y todos sólo son cosas desprovistas de substancia, a las que el creador libre, liberado de todo, no sabría apegarse, ya que puede tanto destruirlas como crearlas. Aquel que se sitúa en este punto de vista de la divina genialidad, mira a los otros hombres de arriba abajo, los considera limitados y vulgares, puesto que están aún aferrados al derecho, a la moral, etc., y ven en estas pequeñeces cosas esenciales. Por esto el individuo que vive de tal forma puede mantener relaciones con otros, tener amigos, amantes, etc., pero, al ser un genio, estima que dada la realidad que se atribuye a sí mismo y a su actividad particular, y en relación a lo general como tal, todas estas relaciones no tienen importancia y las trata desde lo alto de su ironía.

Tal es la significación general de la genial ironía divina: es la concentración del yo en el yo, por la cual todos los lazos están rotos y sólo puede vivir en la felicidad que produce el goce de sí mismo. Fue F. v. Schlegel quien inventó esta ironía, y muchos otros se han librado a habladurías sobre el tema después de él o han comenzado a hablar en nuestros días.

Otra expresión de la negatividad irónica consiste en la afirmación de la *vanidad* de lo concreto, de la moral, de todo lo que es rico en contenido, de la nulidad de todo lo que es objetivo y posee un valor inmanente. Cuando el yo adopta este punto de vista, todo le parece mezquino y vano, a excepción de su propia subjetividad, que, por ello, se convierte en vacía y vana. Por otra parte, el yo puede no sentirse satisfecho de este goce de sí mismo, considerarse incompleto y sentir la necesidad de algo sólido y substancial, que posea intereses precisos y esenciales.

De esto se desprende una situación incómoda y contradictoria, pues el sujeto aspira a la verdad y a la objetividad, pero es incapaz de salir de su aislamiento, de su retiro, de esta interioridad abstracta e insatisfecha. El sujeto cae entonces en una especie de tristeza lánguida, de la que se encuentran síntomas en la filosofía de Fichte. La insatisfacción que se desprende de este descanso y de esta incapacidad que impiden al sujeto actuar y ocuparse de cualquier cosa, mientras su nostalgia de lo real y absoluto le hace sentir su vacío e irrealdad, que son un rescate de su pureza, engendra un estado mórbido que es el de una *hermosa alma muriendo de hastío*. Una alma verdaderamente hermosa actúa y vive en lo real. Pero el hastío procede del sentimiento que tiene el sujeto de su nulidad, de su vacío y de su vanidad, así como de su impotencia para escapar de esta vanidad y conseguir un contenido substancial.

Pero erigida en forma de arte, la ironía no se contentó con imprimir un carácter artístico a la vida y a la individualidad del sujeto irónico, sino que el artista debía igualmente, además de estas obras de arte que son sus propias acciones, etc., crear obras de arte exteriores por un esfuerzo de imaginación. El principio de estas producciones, de las que se encuentran los principales ejemplos en la poesía, es tanto la representación de lo divino como de lo irónico. Pero lo irónico, que es lo propio de la individualidad genial, consiste en la autodestrucción de todo lo que es noble, grande y perfecto, de forma que, incluso en sus producciones objetivas, el arte irónico se encuentra reducido a la representación de la subjetividad absoluta, puesto que todo lo que tiene valor y dignidad para el hombre se revela inexistente a consecuencia de su autodestrucción. Esta es la razón por la que no se toma en serio no sólo la justicia, la moral, la verdad, sino tampoco lo sublime y lo mejor, puesto que, al manifestarse entre los individuos, en sus caracteres y sus acciones, se contradicen y se destruyen

ellos mismos; dicho de otra manera, sólo son una ironía de ellos mismos.

Considerada de una forma abstracta, esta forma se aproxima a lo cómico, pero entre lo irónico y lo cómico subsisten diferencias esenciales. Lo cómico se limita a demoler lo que está desprovisto de valor en sí, un fenómeno falso y contradictorio, una chifladura, una manía, un capricho particular que se levanta contra una pasión poderosa, un principio o una máxima que nada justifica y que no resisten a la crítica. Pero es otra cosa cuando se repudia y se reniega de todos los valores concretos, de todo contenido substancial existente en el individuo y, además, cuando esta repudiación y esta negación son el hecho del individuo mismo, portador de estos valores y de este contenido. Se puede decir de ese individuo que está dotado de un carácter mezquino y despreciable, y que sus negaciones prueban únicamente su debilidad y su inferioridad moral.

Por ello las diferencias entre lo irónico y lo cómico afectan esencialmente el *contenido* de lo que se destruye. Pero aquellos que se complacen en estas destrucciones son sujetos malos e ineptos, incapaces de poseer objetivos firmes e importantes, y que, una vez han conseguido imponerse un objetivo, no tardan en renunciar a él y aniquilarlo. Es una ironía basada en una falta de carácter, y aquella que los partidarios de la ironía aprecian más. Lo que caracteriza, en efecto, a un hombre que tenga carácter, es que sabe fijarse objetivos y defenderlos, hasta el punto que estimaría que había perdido su individualidad si tuviera que renunciar a ellos. Esta constancia y la substancialidad del objetivo constituyen la base de lo que se llama un carácter. Catón podía vivir sólo como romano y republicano. Pero desde el instante en que se hace de la ironía la base de la representación artística, se hace de lo no artístico el gran principio de la creación de las obras de arte, y sólo se llega a realizar formas que, si no es-

tán vacías, carecen completamente de contenido, puesto que lo substancial queda eliminado como desprovisto de valor. A lo que se añaden aún a veces los decaimientos y las contradicciones no resueltas, de las que hemos hablado con anterioridad. Semejantes representaciones no están hechas para suscitar interés alguno. De ahí las continuas quejas de los irónicos contra el público, al que acusan de falta de comprensión de ideas acerca del arte y del genio, lo cual prueba que el público no experimenta ningún placer al contemplar estas producciones vulgares, absurdas unas y sin carácter otras. Y es bueno que sea así, que estas deshonestidades e hipocresías no consigan satisfacer y que los hombres no consientan en interesarse más que en cosas vivas y verdaderas, en caracteres llenos de savia.

A modo de observación histórica, habría aún que añadir que han sido Solger,¹ y Ludwig Tieck² quienes han hecho de la ironía el principio supremo del arte.

No es éste el lugar indicado para hablar de Solger como lo merece. Por ello me limitaré a hacer algunas breves alusiones. Lejos de contentarse, como los otros, con una cultura filosófica superficial, Solger sentía una profunda necesidad especulativa que le impulsaba a proseguir a fondo sus meditaciones relacionadas con la idea filosófica. Llegó así hasta el momento dialéctico de la idea que yo llamo «negatividad absoluta e infinita», a los esfuerzos de la idea para negarse, como general e infinita, para afirmarse como terminada y particular, para negar a continuación esta negación misma y reafirmarse finalmente como lo universal e infinito en el seno de lo particular y finito. Solger insistía mucho en esta negatividad, que

1. Karl Wilhelm Ferdinand SOLGER (1780-1819), profesor en Berlín, *Erwin; vier Gespräche über das Schöne*, 1815; *Vorlesungen über Aesthetik*, Herausg. von Heyse, 1829.

2. Ludwig TIECK (1773-1853), *Dramaturgische Blätter*, 2 Bände, 1825-1826; *Zweite Auflage*, 3 Bände, 1852.

constituye, es cierto, un *momento* de la idea especulativa, pero, concebida como la expresión de la inestabilidad dialéctica y de la supresión dialéctica de lo infinito y de lo finito; sólo es un *momento*, y no, como creía Solger, *toda* la idea. Una muerte prematura ha impedido desgraciadamente a Solger llegar a una elaboración completa de la idea filosófica e ir más allá de este aspecto de la negatividad que, por su destrucción de lo que es preciso y substancial en sí, se aproxima a la concepción irónica, y en la cual había creído reconocer el verdadero principio de la actividad artística. Pero, en su vida real, dio prueba de una firmeza, una seriedad y una distinción de carácter que no permiten situarlo sin reserva entre los artistas irónicos que hemos caracterizado anteriormente, y su profunda comprensión de las obras de arte auténticas, que sus profundos estudios han llevado al más alto grado, no tenía nada de irónica propiamente hablando. Tenemos el deber de rehabilitar a Solger, que, por su vida, su filosofía, y en nombre del arte, no debe ser confundido con los apóstoles de la ironía.

En lo que concierne a Ludwig Tieck, su formación se remonta igualmente al período en que Iena fue durante algún tiempo el centro. Tieck y otros miembros de este honorable medio se sirven de una forma completamente familiar de expresiones tomadas de los irónicos, sin decirnos, por otra parte, lo que entienden por ellas. De esta forma Tieck no cesa de glorificar la ironía, pero cuando comienza a juzgar las grandes obras de arte lo hace de una forma perfecta y sabe apreciarlas en su valor, y aquellos que esperan que se beneficie de la excelente ocasión que se presenta para desprender la ironía encerrada en una obra como *Romeo y Julieta*, por ejemplo, quedan decepcionados, pues prescinde de la ironía.

RESUMEN DEL PLAN GENERAL DE LA OBRA

Después de todos los preliminares que se acaban de leer, ha llegado el momento de abordar nuestro estudio, el del tema propiamente dicho. Después de haber hablado del arte como de una emancipación de la idea absoluta y tras asignarle como objetivo la representación sensible de lo bello, tenemos ahora que demostrar en este resumen, al menos de una forma muy general, cómo las partes particulares se desprenden del concepto de lo bello artístico, concebido como una representación de lo Absoluto. Igualmente, para que este resumen no parezca arbitrario, debemos darle como base la necesidad, es decir, comenzar con una definición muy general del concepto.

Ya hemos dicho que el contenido del arte está formado por la idea, representada bajo una forma concreta y sensible. La tarea del arte consiste en conciliar, formando con ellas una libre totalidad, estas dos partes: la idea y su representación sensible. La primera condición que debe cumplirse para que exista esta conciliación es que el contenido a representar se preste a la representación por el arte. Sin esto, obtenemos una mala asociación: unas veces se quiere dar una forma determinada a un contenido impropio a la representación concreta y exterior, otras veces tal tema prosaico en sí no puede encontrar su representación adecuada más que bajo una forma opuesta a la que se quiere darle.

De esta condición se desprende una segunda: el contenido del arte no debe tener nada de abstracto, no sólo debe ser sensible y concreto, por oposición a lo que participa del espíritu y del pensamiento, sino también por oposición a lo abstracto y a lo sencillo

en sí. Pues todo lo que existe verdaderamente en el espíritu y en la Naturaleza es concreto y, a despecho de toda generalidad, subjetivo y particular.

Cuando se dice de Dios, por ejemplo, que es simplemente *uno*, el ser supremo como tal, sólo anunciamos una abstracción muerta, producto del entendimiento irracional. Tal Dios, por el hecho de que no está concebido en su verdad concreta, no suministrará al arte, sobre todo al arte plástico, ningún contenido. Por esto los judíos y los turcos, para los que Dios no es una abstracción del entendimiento, no lo representan jamás en el arte de una forma positiva, como los cristianos a su Dios. En efecto, en el cristianismo la idea de Dios es la de un Dios verdadero, de una persona, de un sujeto y, más exactamente, de un espíritu. Lo que él es como espíritu es exteriorizado para la representación religiosa bajo la forma de una trinidad que es al mismo tiempo unidad. De esta manera se realiza la unidad de lo esencial, lo general y lo particular, y esta unidad es la que constituye lo concreto. Ahora bien, lo mismo que un contenido sólo es verdadero por su calidad de concreto, el arte exige lo mismo para sus representaciones de los contenidos concretos, pues lo abstracto y lo general no están hechos para diluirse en particularidades y en apariencias, sin romper su propia unidad.

Para que una forma o una figura sensible corresponda a un contenido verdadero y, por consiguiente, concreto, es necesario, pues, y ésta es la tercera condición, que *esta forma o figura sea igualmente individual y esencialmente concreta.* En efecto, es la cualidad concreta de las dos partes del arte, contenido y representación, lo que constituye el punto de su encuentro, de su correspondencia: de esta manera la forma natural del cuerpo humano, por ejemplo, es un concreto sensible capaz de representar al espíritu y de acomodarse a él. Por ello hay que renunciar a la idea según la cual sólo por azar se elige una forma para representar tal realidad exterior. El arte elige

una forma determinada, no porque la encuentre en el estado preexistente, ni porque no encuentre otra, sino porque el mismo contenido concreto le facilita la indicación de la forma de su realización exterior y sensible. Por esta razón este sensible concreto, en el cual se manifiesta un contenido de esencia espiritual, habla igualmente al alma y a la forma exterior, por la cual se hace accesible a nuestra intuición y representación, y tiene por objeto el despertar un eco en nuestra alma y nuestra mente. Con miras a este objetivo, el contenido y su realización artística se combinan recíprocamente. Lo que *sólo es* el concreto sensible, la Naturaleza exterior, no existe *únicamente* con miras a este objetivo. El plumaje variopinto de las aves brilla, aunque nadie lo vea; su canto suena, aunque nadie lo oiga; hay flores que viven sólo una noche y se ajan, sin haber sido admiradas, en las selvas vírgenes del Sur, y estas selvas lujuriantes forman una red inextricable de plantas raras y magníficas, de aromas deliciosos, que perecen y a veces desaparecen sin que nadie haya podido admirarlas.

- Pero la obra de arte no presenta este despego desinteresado: es una pregunta, una llamada hecha a las almas y a las mentes. Aunque, bajo este aspecto, el arte no constituye un medio puramente accidental de
- hacer sensible un contenido, no ofrece tampoco el medio más perfecto para captar lo concreto espiritual. El pensamiento, en este aspecto, le es superior, pues aunque relativamente abstracto, para estar de acuerdo con la verdad y la razón el pensamiento no debe dejar de ser concreto. Para darse cuenta en qué medida tal forma artística corresponde a tal contenido, y para saber si éste, por su naturaleza, no exige una forma más elevada y espiritual, sólo hay que comparar los dioses de la escultura griega con la idea cristiana de Dios. El dios griego no es una abstracción, es individual y recibe una forma que se aproxima a las formas naturales; el dios cristiano es también una personalidad concreta, pero lo es en

tanto que espiritualidad pura y debe ser conocido como espíritu y en espíritu. Lo que nos garantiza su existencia es principalmente el conocimiento interno que tenemos de él, pero no su representación exterior, que será siempre incompleta, puesto que no puede traducir toda la profundidad de su concepto.

* Puesto que, después de lo que se acaba de decir, la tarea del arte consiste en hacer que la idea sea accesible a nuestra contemplación bajo una forma sensible, y no bajo la del pensamiento y de la espiritualidad puras en general, y que esta representación saque su valor y dignidad de la correspondencia entre la idea y su forma, fundidas juntas e interpenetrándose, la cualidad del arte y la medida en que la realidad que representa esté de acuerdo con su concepto dependerán del grado de fusión, de unión, que exista entre la idea y la forma.

Es esta marcha hacia la expresión de la verdad cada vez más alta, cada vez más de acuerdo con el concepto de espíritu, en una palabra, cada vez más espiritualizada, lo que suministra las indicaciones concernientes a las divisiones de la ciencia del arte. En efecto, el espíritu, antes de llegar al verdadero concepto de su esencia absoluta, debe pasar por diversos grados que le son impuestos por este concepto mismo, y a esta evolución del contenido que se da a sí mismo corresponde, en estrecha conexión con ella, una evolución de representaciones concretas del arte, de formas artísticas, por medio de las cuales el espíritu toma conciencia de sí mismo.

Esta evolución que se realiza en el seno del espíritu presenta a su vez dos aspectos, en relación con su naturaleza: *en primer lugar*, esta evolución es de orden espiritual y general; consiste en la sucesión gradual de representaciones artísticas relacionadas con las concepciones del mundo, que reflejan las ideas del hombre respecto a sí mismo, a la Naturaleza y a lo divino; *en segundo lugar*, esta evolución que se realiza en el interior del arte debe traducirse de una forma

directa y por medio de existencias sensibles que corresponden a las *artes particulares* formando una totalidad, pese a sus diferencias necesarias. Las diferentes modalidades de la creación artística participan del espíritu de una forma general, no están ligadas a materiales determinados, a exclusión de todas las otras, y sus expresiones sensibles presentan, por su lado, diferencias esenciales; pero en la medida en que está animada por el concepto, se establecen entre una materia sensible determinada y tal o cual forma de creación artística unas relaciones más estrechas y un acuerdo por decirlo así secreto.

Partiendo de estas consideraciones, se puede dividir nuestra ciencia en tres secciones principales:

1. En primer lugar tendremos una parte *general*. Tendrá por objeto la idea general de lo bello artístico, en tanto que ideal, así como las relaciones más estrechas que existen entre éste y la Naturaleza, por un lado, y la creación artística subjetiva por otro.

2. El concepto de lo bello artístico da a continuación lugar a una parte *especial*; las diferencias esenciales que abarca este concepto se convierten en una sucesión de formas artísticas particulares.

3. Finalmente, tendremos que considerar la diferenciación de lo bello artístico, la marcha del arte hacia la realización sensible de sus formas y hacia el establecimiento de un sistema que comprenda las artes particulares y sus variedades.

En lo que concierne a las dos primeras partes, conviene recordar, para facilitar la comprensión de lo que va a seguir, que la idea de lo bello artístico no debe confundirse con la idea como tal, que una lógica metafísica debe considerar como absoluta, sino como una idea transfigurada en realidad y no formando más que un todo con ella. Ciertamente que la idea como tal es la verdad en sí, pero la verdad en su generalidad, aún no objetivada, mientras que la idea de lo bello artístico tiene una función más precisa: ser una realidad individual, lo mismo que las

manifestaciones individuales de la realidad están destinadas a dejar transparentar la idea de la cual ellas son las realizaciones. Esto viene a decir que debe haber una adecuación completa entre la idea y su forma, como realidad concreta. Comprendida de esta forma, la idea, realizada conforme a su concepto, constituye lo *ideal*. Se podría, a simple vista, interpretar esta correspondencia, suponiendo que importara poco la forma a condición de que expresara tal o cual idea definida. Pero en esta suposición se confunde la *verdad* de lo ideal con la simple exactitud que consiste en expresar una cosa de una forma conveniente, con tal de que se encuentre directamente el sentido y la significación en la manera como está expresada. No es ésta la forma en que hay que considerar lo ideal. Es posible obtener una representación adecuada de un contenido, en lo que tiene de esencial, sin que haya lugar a hablar a este propósito de belleza artística. Desde el punto de vista de la belleza ideal, se puede encontrar semejante representación defectuosa. A este propósito, destaquemos inmediatamente, sin perjuicio de volver sobre el tema más adelante, que la defectuosidad de una obra de arte no es siempre debida a la falta de habilidad del artista, sino que la insuficiencia de la forma resulta igualmente de la insuficiencia del contenido. Por ello, por ejemplo, los chinos, los judíos y los egipcios han creado obras de arte, imágenes de dioses e ídolos deformes o que tienen formas imprecisas, de los que la verdad está ausente, sin que nunca pudieran llegar a la belleza verdadera, y ello porque sus representaciones mitológicas, el contenido y las ideas incorporadas en sus obras de arte, estaban aún, también ellas, imprecisas o mal precisadas, en lugar de tener un carácter absoluto. Una obra de arte es tanto más perfecta cuanto más su contenido y su idea corresponden a una verdad más profunda. No se trata únicamente de una facilidad de captar y reproducir las formaciones naturales, tal y como existen en la realidad

exterior. En cierta fase de desarrollo de la conciencia y de la representación artísticas, puede ocurrir que el artista desprecie o suprima intencionalmente, y no por falta de experiencia o habilidad técnicas, tales o cuales formaciones naturales, porque tal es la exigencia del contenido que se encuentra en su conciencia. Existe así un arte que, sin faltarle nada en su propio ámbito, y desde puntos de vista técnicos y otros, es imperfecto, en cuanto concepto del arte mismo y de lo ideal. Ahora bien, en el arte más elevado, la idea y la representación se corresponden de una forma conforme con la verdad, en el sentido de que la forma en que la idea se incorpora es la forma verdadera en sí, y de que la idea que expresa constituye, a su vez, la expresión de una verdad. A esto se añade además, como ya se dijo, que la idea considerada como tal, independientemente de su representación, actúa como una totalidad concreta que tiene en ella misma la medida y el principio de su particularización y de su modo de manifestación. Por ejemplo, la imaginería cristiana sólo puede representar a Dios dándole una forma humana y una expresión espiritual, porque concibe a Dios como un espíritu concentrado en sí mismo. La determinación es como el punto que permite llegar a la representación, a la manifestación exterior. Cuando esta determinación no es inherente a la totalidad que se desprende de la idea misma, y se puede representar esta idea de otra forma que siendo capaz de determinarse y particularizarse por medio de sus propias fuerzas y medios, permanece abstracta y encuentra su determinación y el principio de su manifestación particular adecuada, no en ella misma, sino fuera de ella. Por esto la forma que reviste una idea abstracta es una forma exterior, una forma que no se ha dado a sí misma. Por el contrario, la idea concreta lleva en ella misma el principio de su modo de expresión, se da a sí misma, en completa libertad, la forma que le conviene. Por ello la idea verdaderamente concreta engendra la verdadera forma, y es

esta correspondencia entre una y otra lo que constituye lo ideal.

Dado que la idea se presenta así como una unidad concreta, ésta sólo puede entrar en la conciencia después de una diferenciación, seguida de una mediación conciliadora, de las particularidades de la idea, y gracias a este proceso la belleza artística se convierte en una totalidad de grados y formas particulares. Así, pues, tras haber considerado lo bello artístico en sí, nos queda por ver cómo se diferencia en sus determinaciones particulares. Este será el tema de la segunda parte de nuestra exposición, que estará dedicada a las *formas del arte*. Las diferencias que separan estas formas proceden de las diferencias que existen entre las maneras de captar y concebir la idea. Por ello, naturalmente, las diferencias están relacionadas con los modos de expresión. Las formas del arte corresponden a las diferencias de las relaciones que existen entre la idea y el contenido, estas relaciones que se desprenden de la idea misma y facilitan así el verdadero principio de división del sujeto. Esto se debe a que la división tiene siempre su raíz en el concepto, del que representa, por así decirlo, la ramificación, la diferenciación, la separación de sus elementos constitutivos.

La belleza —como ya hemos dicho— representa la unidad del contenido y del modo de ser de este contenido y deriva de la apropiación y de la adecuación de la realidad al concepto. Las modalidades del arte sólo pueden estar basadas en estas relaciones entre el concepto y la realidad, en la manera como el concepto está incorporado en lo real. Estas relaciones son de tres clases.

- En primer lugar, hay una búsqueda de esta unidad verdadera, aspiración a la unidad absoluta: el arte, que no ha llegado aún a esta perfecta interpretación y que no ha encontrado el contenido que le conviene, no posee aún una forma precisa y definitiva. El contenido y la forma siguen buscándose, y mien-

tras no se hayan encontrado, reconocido y unido, el contenido y la forma continuarán siendo ajenos uno a otra, sólo tendrán entre ellos una relación de contigüidad.

Al principio, la idea es indeterminada, abstracta, desprovista de claridad, en estado de substancialidad general, no es aún una realidad precisa que se manifieste bajo su verdadera forma; idea indeterminada —decimos—, que no es aún la subjetividad que exige el ideal o que ella debe ser para ser una apariencia verdadera; dicho de otra manera, lo bello. Mientras que la idea no ha asimilado la subjetividad que es la de lo ideal, se puede decir que la forma bajo la cual aparece no es su verdadera forma. Nos encontramos aún en presencia de la idea no determinada, sin forma, de la idea que busca su forma, porque no lleva en sí misma su forma absoluta. Mientras la idea no se encarne en una forma absoluta, cualquier otra forma que pueda revestir permanecerá siéndole ajena.

Una vez más aparecen dos cosas: la idea y la forma: la idea es aún abstracta, pues no ha encontrado todavía la forma absoluta; la forma bajo la cual se presenta le es ajena, inadecuada; no es otra que la materia natural, sensible en general. En su inquietud, la idea, no satisfecha, evoluciona en esta materia, se esparce en ella, intenta que sea su forma adecuada y apropiarse de ella. Pero dado que es aún desmesurada, no puede apropiarse de la materia natural, y hacérsela verdaderamente adecuada; por ello la trata de una manera negativa, intenta elevarla hacia ella y lo hace de una forma igualmente desmesurada, triturándola, violentándola y esparciéndose en ella. En esto consiste lo *sublime*, y la primera forma de la idea es la forma *simbólica*. En el arte simbólico tenemos, por un lado, la idea abstracta y, por otro, las formas naturales que no le son adaptadas. La idea, en su desmesura, la idea infinita, se apropia de la forma, y esta apropiación de una forma que no le conviene tiene todas las apariencias de la violencia:

para que una forma sea apropiada a una idea a la que no conviene, es necesario que sea maltratada y aplastada. La idea que llega así a encarnarse en formas utilizando para ello la violencia aparece como la representación de lo sublime, porque estas formas no le son adecuadas.

El contenido es más o menos abstracto, agitado, falto de determinación, de verdadera precisión, y la forma, aún exterior e indiferente, es directa y natural. Tal es la primera determinación, determinación abstracta. El contenido es confuso y abstracto y su aspecto figurado está sacado de la naturaleza inmediata. Al seguir al arte con más detenimiento en sus esfuerzos y aspiraciones, se comprueba que el pensamiento, la idea que carece aún de verdadera determinación, actúa arbitrariamente en relación a la materia exterior, natural, y, al no haber conseguido armonizarse con ella, hace que no sean naturales las formas naturales mismas, quema la materia, la tritura e introduce la desmesura. En las formas así obtenidas, el elemento universal se nos presenta como un carácter voluble, arbitrario. Pero como el contenido es indeterminado, su expresión es igualmente llevada más allá de toda determinación. De semejante arte se puede decir que es sublime, pero no tiene nada que ver con la belleza. Y, sin embargo, incluso en este arte debe haber una cierta correspondencia, una correspondencia entre el contenido y la forma. La forma, bien es cierto, sufre una violencia y es, por así decirlo, devorada. Sin embargo, debe ser adaptada de cualquier forma a un gran contenido. Además, si la materia natural no está aún verdaderamente adaptada al contenido, es porque el contenido mismo no se presta aún a esta adaptación. La correspondencia entre los dos, pues, sólo puede realizarse gracias a una determinación abstracta.

Esto es lo que caracteriza al *arte simbólico u oriental*.

Este arte pertenece a la categoría de lo sublime,

y lo que caracteriza a lo sublime es el esfuerzo de expresar lo infinito. Pero aquí este infinito es una abstracción, a la que no sabría adaptarse ninguna forma sensible; además la forma es llevada más allá de toda medida. La expresión queda en estado de intento, de ensayo. Se obtienen así gigantes y colosos, estatuas con cien brazos y cien pechos. Por otra parte, sin embargo (y acabamos de decirlo), debe haber, bajo una relación cualquiera, una adecuación entre estas formas naturales y sus contenidos. Esta adecuación se presenta bajo el aspecto de una generalidad abstracta y puramente sensible, que no ha sufrido aún una concreción precisa.

Cuando se representa, por ejemplo, la fuerza bajo la forma de un león y, por esta razón, se hace de él la representación de un dios, se establece una correspondencia puramente exterior, abstractamente simbólica. La forma animal, dotada de la cualidad general de la fuerza, tiene una determinación, aunque abstracta, pero adecuada al contenido que está destinada a exteriorizar. Este arte es, pues, un arte que busca y aspira, y en ello está su simbolismo. Pero, por su concepto y su realidad, es un arte aún imperfecto.

Lo que caracteriza al arte simbólico es que tiene como punto de partida las intuiciones extraídas de la Naturaleza, las formaciones naturales. Estas formaciones están tomadas tal y como aparecen, pero se les ha introducido, para darles una significación, la idea substancial, universal, absoluta; interpretadas a la luz de esta idea, aparecen como lo implicate, como lo conteniente. Esta forma de tratar las formaciones naturales constituye lo que se llama *el panteísmo de Oriente*. Una libertad abstracta e infinita se da así libre curso. Al querer hacer que la materia sea adecuada, se la lleva hasta lo monstruoso, se desfigura la forma y se la hace grotesca. O bien se introduce la idea, lo universal, en las formas más ingratas: Éste es el arte simbólico. El símbolo es una representación con un significado que no forma unidad con la

expresión, la representación: hay siempre una diferencia entre la idea y su expresión. El simbolismo está caracterizado por una diferencia entre lo de fuera y lo de dentro, por una falta de apropiación, de adaptación, de adecuación entre la idea y la forma que debe significarla, lo que hace que esta forma no constituya la pura expresión de lo espiritual. Una distancia separa todavía la idea de su representación.

› Después del arte simbólico viene el *arte clásico*, que es el de la libre adecuación de la forma y del concepto, de la idea y de su manifestación exterior; es un contenido que ha recibido la forma que le conviene, un verdadero contenido, exteriorizado en su verdadero aspecto. Lo ideal del arte se eleva aquí en toda su realidad. Lo que importa, ante todo, es que esta adecuación de la representación y la idea no sea puramente formal: la figura, el lado natural, la forma que utiliza la idea, debe estar, en sí y para sí, de acuerdo con el concepto. Si no fuera así, cualquier reproducción de la Naturaleza, cualquier retrato, la representación de cualquier paisaje, de cualquier flor o escena, etc., en que se pueda hallar un contenido, podrían, si sólo se tuviera en cuenta la correspondencia pura y simple entre el contenido y la forma, ser calificados de clásicos. En el arte clásico, lo sensible, lo figurado deja de ser natural. Se trata evidentemente de una forma natural, pero sacada de la indigencia de la caducidad y perfectamente de acuerdo con su concepto.

El concepto primitivo y universal es el que, gracias a su actividad creadora, ha descubierto esta forma que hay que dar a lo espiritual. Está representada por la figura humana, y era utilizable, puesto que la forma humana, de una manera general, representa a su vez el desarrollo del concepto; es la única en la cual se exterioriza, se representa y se manifiesta, y no en ninguna otra forma; de manera que lo espiritual, en la medida en que se manifiesta, sólo puede

hacerlo revistiendo la forma humana. El espíritu del arte ha encontrado por fin su forma. El verdadero contenido es un espiritual concreto, cuyo elemento concreto está representado por la forma humana, pues es la única que puede revestir lo espiritual en su existencia temporal. En la medida en que el espíritu existe, y existe como una existencia sensible, sólo puede manifestarse bajo la forma humana. Así se encuentra realizada la belleza en todo su esplendor, la belleza perfecta. Se había pretendido que la personificación y la humanización de lo espiritual equivalían a su degradación; sin embargo, si el arte quiere expresar lo espiritual de manera que lo haga sensible y accesible a la intuición, no puede hacerlo más que humanizándolo, pues únicamente cuando el espíritu se encarna en el hombre puede hacerse sensible. En este sentido, la metempsicosis constituye una representación completamente abstracta; y se ha convertido en uno de los principios de la fisiología: el que la vida debía necesariamente, en su evolución, terminar en el hombre, por ser éste la única manifestación adecuada del espíritu. Tal es la segunda fase de la evolución del arte: adecuación de la idea y de su forma. Si, para poder expresar el contenido que le está destinado, la forma debe ser, por así decirlo, purificada, liberada de trabas que la tienen prisionera de su miserable caducidad, la espiritualidad debe a su vez, para que el acuerdo entre la significación y la forma sea completo, ser tal que pueda ser expresada de una forma exhaustiva en la figura humana, sin que por ello supere esta expresión; dicho de otro modo, sin que se deje absorber completamente por lo sensible y corporal, sin que se identifique completamente con él. De esta forma, el espíritu se afirma al mismo tiempo como un particular, no como absoluto y eterno, lo cual no puede, por otra parte, encontrar su expresión más que en la espiritualidad pura. Esta última circunstancia constituye la debilidad y la insuficiencia del arte clásico, debilidad e in-

suficiencia ante las que termina, a su vez, por sucumbir.

La fase siguiente, que es la tercera, está marcada por la ruptura de la unidad del contenido y de la forma, es decir, por una vuelta al simbolismo, pero por una vuelta que es al mismo tiempo un progreso. Como arte, el arte clásico ha alcanzado los más altos niveles; su defecto es el de ser únicamente un arte, un arte simplemente, nada más. En esta tercera fase, el arte busca su elevación a un nivel superior. Se convierte en lo que se llama el *arte romántico* o *cristiano*. En el cristianismo se ha experimentado un divorcio entre lo verdadero y la representación sensible. El dios griego es inseparable de la intuición; representa la unidad visible de la naturaleza humana y de la naturaleza divina, y aparece como la única y verdadera realización de esta unidad. Pero ésta es de naturaleza sensible, mientras que en el cristianismo está concebida en el espíritu y en la verdad. Lo concreto, la unidad subsistente, pero concebida según el espíritu, independientemente de lo sensible. La idea se ha liberado.

El arte romántico nace de la ruptura de la unidad entre la realidad y la idea y de la vuelta del arte a la oposición que existía en el arte simbólico. Vuelta que no debe, sin embargo, ser considerada como una simple regresión, como un deseo de volver a empezar. El arte clásico ha conseguido elevarse a las cimas más altas. Ha dado de sí el máximo de que es capaz, y en ese sentido no se le puede reprochar nada. Los defectos del arte clásico, de los que hemos hablado con anterioridad, dependen de las limitaciones a las que está sometido el arte en general. En cuanto al arte romántico, que ha realizado lo máximo, desde el punto de vista de la idea, debía sucumbir ante los defectos que emanan de las limitaciones a las que estaba sometido él mismo, en tanto que romántico. Las limitaciones del arte en general, del arte como tal, se deben a que, fiel a su concepto, el arte intenta expresar bajo una

forma concreta lo universal, el espíritu, y el arte clásico realiza la unión de lo sensible y espiritual, su correspondencia perfecta. Pero no es menos cierto que, en esta fusión, el espíritu está lejos de ser representado según su verdadero concepto, pues el espíritu constituye la infinita subjetividad de la idea que, en tanto que interioridad absoluta, no sabría expresarse libremente, desarrollarse completamente en la prisión corporal en donde se encuentra encerrada. La idea, sólo existe, según su verdad, en el espíritu, por el espíritu y para el espíritu. Para lo espiritual, el espíritu es el único terreno en donde puede desarrollarse. Existe una relación entre la idea concreta de lo espiritual y la religión. Según la religión cristiana, Dios debe ser adorado en espíritu: Dios sólo es un objeto para el espíritu. En el arte romántico, que por su contenido y modo de expresión ha superado al arte clásico, la idea, que participa del espíritu, se encuentra enfrentada a lo que participa de la Naturaleza, lo espiritual se encuentra enfrentado a lo sensible. Esta ruptura le es común con el arte simbólico, pero en él, el contenido de la idea es de un orden más elevado, de un carácter absoluto. Este contenido no es otro que el espíritu mismo. Sus relaciones con el arte clásico pueden ser definidas de la siguiente forma: el arte clásico descansa sobre la unidad de las naturalezas divina y humana, pero esto es sólo un contenido concreto y, como la idea es unidad en sí, sólo puede manifestarse de una forma directa, sensible. El dios griego, al ofrecerse a la contemplación objetiva y a la representación sensible, reviste la forma carnal del hombre; por su potencia y naturaleza, es un ser individual y particular, y, con relación al sujeto, representa una substancia y una fuerza en la cual éste puede muy bien reconocerse, sin tener el sentimiento, la convicción íntima, de formar un todo con él. En un grado más elevado interviene la conciencia de esta unidad, el conocimiento de lo que era en sí la fase precedente; este conocimiento de lo en sí, esta con-

ciencia de la fase precedente, constituyen justamente la superioridad de la fase actual, de la fase romántica. Si el arte griego tiene por substancia la unidad, la subjetividad es la base del arte romántico. Una fase, un grado, puede existir en sí, pero puede igualmente ser captada por la conciencia. La diferencia es grande, y lo que distingue al hombre del animal es justamente la conciencia de esta diferencia. Lo que eleva al hombre por encima del animal es la conciencia que tiene de ser un animal, y esta conciencia implica otra, la de su participación del espíritu. Por el hecho mismo de que sabe que es un animal, deja de serlo.

El hombre es un animal, pero, incluso en sus funciones animales, no es un ser pasivo; a diferencia del animal, toma conciencia de sus funciones, las reconoce y las refina, para hacer de ellas el objeto de una ciencia, iluminada e inspirada por la conciencia. Esto es lo que ha hecho, por ejemplo, en el proceso de la digestión. Al proceder de esta forma, el hombre rompe la barrera de su pasividad e inmediatez, de suerte que precisamente por eso sabe que es un animal, que deja, como acabamos de decirlo, de serlo, para reconocerse y afirmarse como espíritu.

Si el en-sí de la fase precedente está superado, y si la unidad de la naturaleza divina y de la naturaleza humana deja de ser una unidad directa e *inmediata*, para convertirse en una unidad *consciente*, ya no es lo sensible y lo corporal, representados por la forma humana, sino la interioridad consciente de ella misma lo que se convierte, a su vez, en el contenido verdaderamente real del arte. Por esto el cristianismo, al concebir a Dios como un espíritu, no individual y particular, sino absoluto, y al aferrarse, por consiguiente, a la idea de representarlo en espíritu y verdad, ha renunciado a la representación puramente sensible y corporal, en favor de la expresión espiritualizada e interiorizada. Por lo mismo, la unidad de lo divino y lo humano es una unidad de la que se tiene conciencia y que no puede

realizarse más que en el espíritu y por la intuición espiritual. El nuevo contenido obtenido así no está ya ligado a la representación sensible, sino que se encuentra liberado de esta correspondencia directa, que, reconocida como de naturaleza negativa, está vencida, superada y transformada en una correspondencia, una unidad deseada y consagrada por el espíritu. En este sentido se puede decir que el arte romántico es un esfuerzo del arte de superarse a sí mismo, sin por ello salirse de los límites mismos del arte.

Lo sensible se convierte entonces en un aparte de la idea espiritual, subjetiva. No hay ya necesidad, pero lo sensible se libera a su vez dentro de su esfera, en la esfera de la idea. Lo que caracteriza a este arte, es, pues, su en-sí, lo espiritual, lo subjetivo. Es un arte que sirve para expresar todo lo que está en relación con los sentimientos, con el alma. Trata al mundo exterior con indiferencia, de una forma arbitraria y aventurera. No hay unidad absoluta entre este mundo y el contenido, pero lo sensible, la materia en general, sólo recibe su significación del alma.

En esta tercera fase, lo espiritual aparece como espiritual, la idea es libre e independiente. Lo que domina aquí es el saber, el sentimiento, es decir, la idea, el alma. Cuando el espíritu ha llegado a un estado en el cual puede ser por sí mismo, queda liberado de la representación sensible.² Lo sensible es, pues, para el espíritu algo indiferente, pasajero, inesencial. Es el alma, lo espiritual como tal, lo que da a lo sensible su significación. La forma, la representación exterior, se convierte así en simbólica. El espíritu puede integrar lo sensible, con todo lo que comporta de esencial; la forma queda entonces libre, abandonada a ella misma. Pero esta accidentalidad de lo sensible debe ser atravesada por una corriente interior, pues le interesa al espíritu que lo accidental mismo le sirva de guía hacia la región del alma. El espíritu debe dominar todo lo que forma parte del

contenido presupuesto. En el arte romántico, el elemento espiritual es el elemento predominante, el espíritu que goza de su plena libertad y, seguro de sí mismo, no teme las aventuras y las sorpresas de la expresión exterior, no retrocede delante de los caprichos de las formas. Puede tratar a lo sensible como a un elemento accidental, pero sometiéndolo a una corriente de espiritualidad que transforma una apariencia accidental en realidad necesaria.

Se puede, pues, decir que en esta tercera fase es la libre y concreta espiritualidad, tal y como debe ser aprehendida por la interioridad espiritual, lo que constituye el objeto del arte, y el arte romántico se fija como tarea ponerla en presencia de nuestras propias profundidades espirituales, de confrontarla con nuestra propia espiritualidad. Al tener este objeto delante, el arte no puede, pues, trabajar por la simple contemplación sensible, sino que tiende a satisfacer nuestra interioridad subjetiva, el alma, el sentimiento que, como partícipe del espíritu, aspira a la libertad por sí mismo y sólo busca un sosiego en y por el espíritu. Este mundo interno es lo que forma el contenido del romanticismo, y en su calidad de interno y bajo la apariencia de esta interioridad, recibe su representación. Lo interior celebra su triunfo sobre lo exterior, y afirma este triunfo negando todo valor a las manifestaciones sensibles.

Sin embargo, este arte, como los otros, necesita para expresarse de elementos exteriores. Pero al retirarse el elemento espiritual del mundo exterior, al haber roto todo lazo con él, para volver a sí mismo, el lado exterior y sensible es tratado, como en el arte simbólico, como algo sin importancia y perezoso, de forma que no se ve ningún inconveniente y no se siente ningún escrúpulo en representar al espíritu y a la voluntad subjetivos y finitos hasta en las menores manifestaciones particulares de lo arbitrario individual, hasta en los rasgos de carácter y los comportamientos más caprichosos, hasta en los aconte-

cimientos y complicaciones más extraños en apariencia. Todo lo que es exterior está abandonado a lo accidental, a las aventuras de la fantasía, que puede, a su gusto y según sus caprichos del momento, tanto reflejar lo que existe tal y como es, como realizar entre las formas exteriores las combinaciones más absurdas, más grotescas. De ahí, como en el arte simbólico, que se produzca la inapropiación de la idea y de la forma, su separación, la indiferencia de una por la otra; sin embargo, hay entre el arte simbólico y el arte romántico esta diferencia: que la idea, cuya defectuosidad en el símbolo tenía por efecto una defectuosidad de la forma, aparece como si hubiera alcanzado en el arte romántico su mayor grado de perfección, y, por el hecho de su comunión con el alma y el espíritu, se sustrae a la unión con lo sensible y lo exterior, para buscar su realidad en ella misma, sin haber necesitado, para desarrollarse, recurrir a los medios sensibles o, al menos, soportar su presión.

Tales serían las características de las artes simbólica, clásica y romántica, enfocadas como tantas posibilidades de relaciones entre la idea y el contenido, en el terreno del arte. El arte simbólico está aún a la búsqueda de lo ideal, el arte clásico lo ha alcanzado, y el arte romántico lo ha superado.

A partir de ahora, no tendremos que enfrentarnos con el desarrollo interior de la belleza artística, efectuándose bajo el impulso de sus determinaciones generales, pero deberemos examinar la manera en que estas determinaciones se realicen, afirmen exteriormente las diferencias que las separan, y exterioricen todos los elementos del concepto de la belleza, no bajo una forma general, sino bajo la de tantas obras de arte independientes. La objetividad exterior, en la cual estas formas se integran por medio de los materiales sensibles y particulares de cada una de ellas, opera una separación entre ellas, cada forma encuentra su realización adecuada en una materia exterior

determinada y en su representación. Por otra parte, sin embargo, estas formas de arte que, pese a su carácter a partir de ahora particular, no han perdido contacto con la determinación general del arte en sí, consiguen, gracias a un cierto artificio, superar su particularidad y, apoyándose en otras artes, colaborando con ellas de una manera, bien es cierto, subordinada, cada arte consigue obtener su realización adecuada. Por ello, las artes particulares forman, por un lado, parte específica de una de las formas generales del arte y crean la realidad artística que les corresponde, y, por otro lado, representan, por su modo de exteriorización, la totalidad de las formas de arte.

El arte se desarrolla, pues, como un mundo; el contenido, el objeto mismo está representado por lo bello, y el verdadero contenido de lo bello es el espíritu. Es el espíritu en su verdad, es decir, el espíritu absoluto como tal, lo que constituye el centro. Se puede decir, incluso, que esta región de la verdad divina que el arte ofrece a la contemplación intuitiva y al sentimiento constituye el centro del mundo del arte entero, centro representado por la figura divina, libre e independiente, que ha asimilado completamente todos los lados exteriores de la forma y de los materiales, haciendo de ellos la perfecta manifestación de ella misma.

Es Dios, es el ideal lo que constituye el centro. Dios, al desarrollarse, se convierte en el mundo. Hecho esto, se desdobra. Por un lado, Dios es la naturaleza inorgánica, la objetividad de donde el espíritu está ausente; por otro, es la objetividad subjetiva, divinidad como reflejo de sí mismo; o, incluso, es objetividad abstracta y extraña al espíritu, por una parte, subjetividad concreta, subjetividad que sólo existe en sí, espiritualidad particularizada, divinidad subjetiva por otra.

Podemos expresarnos de la misma manera respecto a la religión, con la que el arte, en su grado más

elevado, presenta contactos directos. En la religión distinguimos la vida exterior, terrestre, finita, y la elevación hacia Dios, a propósito de la cual no puede haber diferencia entre la subjetividad y la objetividad. Hay también la piedad de la comunidad, el culto, el espíritu divino que se integra a la comunidad y permanece en su seno.

La primera manera en la que se afirman estas diferencias generales implicadas en el arte, o su modo de realización más directo, nos es ofrecida por la forma del arte que hemos llamado simbólico. El terreno en donde evoluciona esta forma de arte es el de la exterioridad; la forma de sus representaciones no tiene con el contenido ningún contacto puramente exterior, el dios no ha encontrado aún su forma adecuada, su expresión perfecta, pues carece él mismo aún de precisión concreta. La primera realización del arte está representada por la *arquitectura*. Aquí, según sea el contenido más o menos profundo, o, por el contrario, agitado y superficial, la forma será más o menos significativa, o, por el contrario, insignificante, más o menos concreta, o al revés, abstracta. Cuando este arte que es la arquitectura quiera realizar una adecuación perfecta entre el contenido y la forma, sale de los límites de su propio terreno, para entrar en un terreno más elevado, que es el de la escultura. Y de esta forma hace aparecer su naturaleza limitada por sus relaciones puramente exteriores con lo espiritual y por la necesidad en que se encuentra de superarse para aproximarse a la idea, al espíritu.

Su tarea consiste en imprimir a la naturaleza inorgánica transformaciones que, por la magia del arte, la aproximan al espíritu. Los materiales en los cuales trabaja representan, por su aspecto exterior y directo, una pesada masa mecánica, y sus formas continúan siendo las de la naturaleza inorgánica, ordenadas según las relaciones abstractas de la simetría. El arte comienza, pues, aquí por la naturaleza inorgáni-

ca, se realiza en ella y, como su contenido es el mismo abstracto, le es extraño, y, en lugar de hacer aparecer exteriormente a Dios mismo, se contenta con una simple alusión a él. La arquitectura no hace más que abrir la vía a la realidad adecuada de Dios y cumple con sus obligaciones hacia él trabajando sobre la naturaleza objetiva y esforzándose en sacarla de la maleza de la caducidad y de las deformidades de lo accidental. Prepara el camino que debe conducir hacia él, le erige templos, le crea espacios, limpia el terreno, elabora, para ponerlos a su servicio, los materiales exteriores, a fin de que no le sean extraños, pero los hace aparecer, y se convierten en idóneos para expresarlo, capaces y dignos de recibirle. Construye lugares adecuados para reuniones íntimas, edifica un recinto para los miembros de estas reuniones, una protección contra la amenazante tormenta, contra la lluvia y la intemperie, contra las fieras. Exterioriza, al darle una forma concreta y visible, el querer-estar-juntos. Tal es su destino; tal es el contenido que debe realizar. Sus materiales proceden de la vulgar materia exterior, bajo forma de masas mecánicas y pesadas. La hechura de estos materiales es una hechura exterior, ejecutada según las reglas abstractas de la simetría. Así es como se erige un templo a Dios, como se edifica su casa. Se somete la naturaleza exterior a transformaciones y a menudo es atravesada por el destello de la individualidad. Dios hace su entrada en su templo, toma posesión de su casa. El destello de la individualidad es el medio por el que se manifiesta, y su estatua se erige a partir de entonces en el templo.

En otros términos: es así como, gracias a la arquitectura, el mundo inorgánico exterior experimenta una purificación, es ordenado según las reglas de la simetría, aproximado al espíritu, y el templo de Dios, la casa de su comunidad está lista. En este templo, Dios mismo hace a continuación su entrada, imponiendo su cuño, penetrando la masa inerte del

destello de la individualidad, y la forma infinita, no ya únicamente simetría del espíritu, se apodera de la materialidad del templo y la modela para hacerlo digno de su verdadero destino.

El templo ha recibido una alma, un contenido espiritual, bajo la forma de un dios creado por el arte. Entre este dios y la forma bajo la cual aparece, las relaciones no son ya exteriores. Por el contrario, hay una identidad absoluta y completa entre lo uno y lo otro, y el mérito de haber conseguido realizar esta perfecta adecuación corresponde al arte clásico, que es el de la *escultura*. La escultura introduce a Dios mismo en la objetividad del mundo exterior; gracias a ella, la subjetividad, la individualidad, se manifiesta exteriormente por su lado espiritual. El dios se introduce, penetra al mismo tiempo en estas manifestaciones exteriores de lo subjetivo y lo individual, y realiza allí su representación total. Sólo aparece entonces la espiritualidad, la forma corporal no significa nada y no exterioriza nada por ella misma, sino únicamente como reflejo de una profundidad íntima, como representación del espíritu. Lo sensible no significa ya nada que no sea la expresión de lo espiritual mismo, como, por otra parte, la escultura no podría representar un contenido espiritual sin darle una forma sensible accesible a nuestra intuición. La escultura representa el espíritu bajo su forma corporal, en su unidad inmediata, en un estado de calma sereno y dichoso, mientras que la forma, por su lado, se encuentra vivificada por la individualidad espiritual. La forma y el contenido son de una adecuación absoluta, ninguno de ellos vence al otro, la forma determina el contenido, el contenido, la forma; es la unidad en su pura universalidad. La estatua reproduce así la figura divina misma. El dios es inmanente a su expresión exterior, en un estado de calma inmóvil, de serena beatitud. Sólo tiene relaciones consigo mismo, está allí como una especie de manifestación orgánica. Tenemos, pues, aquí el concepto encerrado en sí mismo,

en una relación consigo mismo que no tiene nada de apariencia.

Así es como los materiales exteriores y sensibles son el objeto de una elaboración, no como masas pesantes que sólo poseen cualidades mecánicas, ni como formas inorgánicas e indiferentes a la coloración que se les da, sino como formas ideales de la figura humana, y esto en la totalidad de sus dimensiones espaciales. De acuerdo con esta relación, lo importante es reconocer en la escultura el mérito de haber sido la primera en servir de expresión al mundo interior y espiritual, en su descanso eterno y su independencia esencial. A este descanso y a esta unidad consigo mismo corresponde una satisfacción exterior de la misma unidad y del mismo descanso. Es la figura en su abstracción espacial. El espíritu representado por la escultura es el espíritu que se satisface a sí mismo, y que no está dispersado en el juego de los accidentes, las casualidades y las pasiones. Asimismo la escultura procura que la forma exterior se pierda en la variedad de accidentes y casualidades, pero sólo representa este lado, es decir, la espacialidad abstracta en la totalidad de sus dimensiones.

Lo espiritual, pues, ha asimilado completamente sus materiales; la forma infinita está concentrada en lo corporal, la masa inerte se ha convertido en forma infinita. El dios interior se ha hundido en la exterioridad; la exterioridad se ha transfigurado en dios, se ha individualizado. Lo exterior se ha convertido en interior, lo interior, en exterior. Aquí los materiales no son ya indiferentes; son, es cierto, sensibles, pero puros y monocromos, y su particularización no se ha efectuado a costa de lo que hay de universal en su unidad. Tal es el destino de la escultura.

Hemos visto que en la tercera forma del arte, en el arte romántico, la interioridad, el sujeto, el contenido de la obra de arte abandona su tranquilo silencio, su unidad absoluta con su forma, su materia, su representación exterior, para entrar en sí mismo,

haciendo exterior su libertad, que, por su parte, vuelve a entrar en ella misma, rompe su unión con el contenido, se le presenta extraño e indiferente. La poesía, en su sentido general, es lo que constituye la realización de esta forma. En la poesía, en efecto, el tema y la forma siguen cada uno su camino y se particularizan.

La arquitectura ha erigido templos en honor de los dioses, el dios mismo ha surgido de la mano del escultor, y alrededor de él, en los vastos espacios de su casa, se reúne la comunidad. Contra la individuación general del contenido y la forma se erige ahora la diferenciación, la subjetividad, la particularización de uno y otro. La comunidad es el dios arrancado al mundo exterior, en el que estaba sumido y encerrado en sí mismo; el dios representado en la estatua no es ya lo *único*, sino que la unidad abstracta ha quedado rota y ha dejado su sitio a subjetividades de una multiplicidad indefinida. Y así nos encontramos ahora en presencia de particularidades subjetivas de los sentimientos y las acciones, de una variedad de movimientos individuales vivos, de deseos y no deseos individuales. Los materiales están fragmentados, particularizados e individualizados a su vez. Ya no son los materiales macizos de la arquitectura, ni la apariencia abstracta y simple que la escultura imprime a estas masas: se trata de una materia que se ha hecho particular y subjetiva y que sólo recibe su significación de su subjetividad misma. Se obtiene así una unidad más elevada de la forma y del contenido, pues el contenido subjetivado tiene, en esta ocasión, por expresión una materia particularizada; lo particular está representado dentro de lo particular. El contenido se doblega ante la materia, la materia, ante el contenido. Sin embargo, esta unión íntima no va más allá del lado subjetivo, y sólo se realiza, a medida que la forma y el contenido se particularizan, a expensas de la universalidad objetiva.

De esta forma, el tercer elemento está formado

por la comunidad, y es el elemento subjetivo. Lo divino se manifiesta al particularizarse, al fragmentarse por así decirlo, y justamente en circunstancias en que la apariencia, la manifestación, es el objeto principal. La unidad substancial de Dios se descompone en la escultura en una multiplicidad de interioridades particulares, reunidas entre sí por lazos que, en lugar de ser sensibles, son puramente ideales. Es Dios mismo el que está presente en todas partes, tanto cuando se realiza en el saber subjetivo y en su particularización como cuando sirve de lazo de unión de estas numerosas particularidades. Es verdadero espíritu, espíritu de la comunidad. En esto, Dios está por encima tanto de la identidad abstracta y cerrada consigo mismo como de la absorción en el elemento corporal, como lo representa la escultura: es pura espiritualidad, saber puro, es contraapariencia en el sentido de que es esencialmente interior y subjetivo. El contenido es ahora de un orden más elevado: se ha hecho espiritual y al mismo tiempo absoluto, pero, gracias a la fragmentación de que acabamos de hablar, este contenido espiritual y absoluto es al mismo tiempo un contenido particularizado, repartido entre las almas particulares; y como ya no es la calma serena e impasible de Dios lo principal, sino la apariencia general, el ser, no en sí y para sí, sino para otra cosa que sí mismo, la manifestación, la representación artística tendrá a partir de ahora por objeto las subjetividades más variadas, en sus movimientos y en sus actividades vivas; dicho de otro modo, el vasto dominio de los sentimientos, del querer y del no querer humanos.

Para la expresión de estas particularidades, tenemos tres elementos: la luz y el color, el sonido como tal y, finalmente, el sonido como signo de la representación, es decir, el lenguaje. Tenemos, pues, aquí una representación de lo divino en su espiritualidad aparente, esto es, en su particularización. La forma del arte romántico se presenta, pues, a su vez bajo un tri-

ple aspecto. En primer lugar, necesita materias visibles para sus representaciones. Los materiales de la arquitectura y de la escultura son igualmente materiales visibles, pero de una visibilidad concreta, y no abstracta. En el arte romántico, se trata de una visibilidad abstracta, pero, al tiempo que sirve a la representación particular, no permanece puramente abstracta, sino que se convierte ella misma y por ella misma en una visibilidad particularizada y subjetiva, por medio del color, por ejemplo, y principalmente de la luz, que implica la determinación de lo oscuro, con el que forma una unidad específica y particularizada. Esta visibilidad subjetiva, que lleva en sí misma su determinación, no tiene necesidad, como la arquitectura, de contrastes abstractos de masas mecánicas, ni, como la figura, de la materialidad espacial de las tres dimensiones, sino que los contrastes que necesita le son, por así decirlo, immanentes, bajo la forma de colores. El arte romántico, de esta forma, se libera de lo que es puramente material y sólo se dirige al sentido abstracto e ideal de la vida. Por otra parte, el contenido sufre a su vez una particularización llevada más lejos. Todo lo que se estremece en el alma, todo lo que intenta exteriorizarse en el acto, se transforma aquí en materia de representación. Toda la vida de los sentimientos, todo el terreno de la particularidad encuentra aquí su lugar. Pero las formas naturales pueden ser adoptadas, en la medida en que una alusión a algo espiritual las aproxima al pensamiento. El aspecto de conjunto bajo el que se presenta esta forma de arte es el de la *pintura*.

Otra materia a través de la cual se realiza el arte romántico tiene, aunque sea sensible, un origen aún más profundamente subjetivo. Ya hemos dicho que el color mismo era un medio de subjetivación. La subjetivación más profunda que existe en la actualidad consiste en suprimir las coexistencias indiferentes que llenan el espacio y que el color deja aún subsistir, idealizándolas y reuniéndolas en un punto.



Pero este punto de supresión es un punto concreto, y esta determinación puede ser considerada como el comienzo de la idealización de lo espacial por el movimiento comunicado a la materia, movimiento que la hace, por así decirlo, temblorosa, y modifica las relaciones que tiene consigo misma: esto es lo que se obtiene a través del sonido dirigido al oído, otro sentido ideal. La visibilidad abstracta se transforma en audibilidad abstracta; la dialéctica propia del espacio se desarrolla para llegar a tiempo a esta sensibilidad igualmente negativa que está allí, sin estar, y, en su no ser, engendra ya su futuro ser, suprimiéndose así, y engendrándose continuamente. Esta materia que es la abstracta interioridad constituye el medio en donde evoluciona la sensación igualmente indeterminada y que no ha tenido aún la fuerza de llegar al grado de la autodeterminación. La *música* expresa sólo el despertar y la extinción del sentimiento, y forma el centro del arte subjetivo, el paso de la sensibilidad abstracta a la espiritualidad abstracta. Por su materia, la música como tal está fundada, como la arquitectura, en las relaciones racionales y es, en general, para definirla de una forma abstracta, el arte que manifiesta la interioridad abstracta y espiritual del sentimiento.

El sonido no es aún material; es un elemento abstracto. La vista y el oído son justamente los sentidos hechos para las manifestaciones puras y abstractas. El sonido en general representa esta idealidad de lo material; en tanto que estremecimiento, movimiento de lo material, es un elemento ideal, hecho para la manifestación de lo divino. El vasto espacio se transforma en un punto; el punto que continúa no es otro que el tiempo. A este elemento corresponde la segunda subdivisión del arte romántico: la música.

En lo que concierne a esta última variedad, la más espiritual, del arte romántico, está caracterizada por el hecho de que el elemento sensible, del que el sonido había ya comenzado la liberación, sufre una espiri-

tualización total, y el sonido ya no sirve para hacer vibrar el sentimiento, sino que se convierte en un simple signo, sin contenido, no ya del sentimiento impreciso, sino de la representación ya concreta. El sonido, que en la música era una resonancia imprecisa, se transforma en palabra, se convierte en un sonido articulado, preciso, en el cual su papel consiste en expresar las representaciones, las ideas, en ser el signo de una interioridad espiritual. El elemento sensible que, en la música, está aún estrechamente asociado al sentimiento, está aquí separado del contenido como tal, pues el elemento espiritual es necesario para convertirse en representación que será expresada por el signo desprovisto de cualquier valor y significación intrínsecos. El sonido, pues, puede ser también una letra del alfabeto, ya que aquí lo visible y lo audible están igualmente reducidos a ser únicamente simples signos del espíritu. Esta variedad de arte constituye lo que llamamos *poesía*, en el justo sentido de la palabra. La poesía es el arte general, el más comprensivo, aquel que ha conseguido elevarse a la más alta espiritualidad. En la poesía, el espíritu está libre en sí, se ha separado de los materiales sensibles, para hacer de ellos signos destinados a expresarla. El signo no es aquí un símbolo, sino algo completamente indiferente y sin valor, sobre el cual el espíritu ejerce un poder de determinación.

Este tercer elemento es, pues, el elemento perfecto; es el sonido, como signo de representación, y es lo espiritual que, de una forma espiritual, se expresa por el signo de la representación: poesía épica, lírica y dramática. Insistamos en este punto: lo que caracteriza más particularmente la poesía es el poder que tiene de someter el espíritu y sus representaciones, el elemento sensible del que la pintura y la música habían ya comenzado a liberar el arte... El sonido se convierte en la palabra articulada, destinada a designar las representaciones e ideas, el punto negativo hacia el cual tendía la música se transforma

en un punto perfectamente concreto, el del espíritu, representado por el individuo consciente que, por sus propios medios, asocia el espacio infinito de la representación al tiempo del sonido.

Ésas serían las características generales de las formas de arte representadas por una parte por la arquitectura y la escultura y, por otra, por las artes subjetivas, pintura, música y poesía. Sólo nos queda por hablar del lado, por así decirlo, mecánico de estas artes. Su lado sensible consiste en sus relaciones con el tiempo y con el espacio, que son ellas mismas abstracciones de lo sensible, y gracias a esto o por medio de esto lo sensible es sensible; son abstracciones generales de lo sensible. Considerado desde este punto de vista, el arquitecto toma como materia de su representación el espacio en tres dimensiones, pero de tal forma que las determinaciones fundamentales del espacio, ángulos, superficies, líneas, tienen una regularidad que les impone el entendimiento. Las formas son aquí simples cristalizaciones de las que el espíritu, el alma, están aún ausentes. La pirámide sólo encierra a un dios ausente. En lo que concierne a la escultura, ha dado a todo el espacio una figuración orgánica, partiendo desde dentro. A continuación vienen las artes románticas, en las cuales lo exterior comienza a subjetivarse, y el espacio a convertirse en abstracto. Este espacio abstracto termina por reducirse al punto que se transforma en un punto del tiempo, un punto negativo que es al mismo tiempo un punto de separación, una negación de la separación. Este elemento sensible del tiempo es el de la música. En la poesía, el punto corresponde igualmente al tiempo, pero éste, en lugar de ser una negatividad formal, es perfectamente concreto, en tanto que punto del espíritu, en tanto que sujeto pensante asociado al sonido temporal en el espacio infinito de la representación. De esta forma, a cada arte particular corresponden determinaciones particulares de la exterioridad.

En lo que concierne a las relaciones de las artes particulares con el arte en general, destacaremos aún que el arte simbólico tiene su aplicación más amplia en la arquitectura; en ella se desarrolla de una forma completa, sin convertirse aún en el lado inorgánico de otro arte. En el arte clásico, la escultura es lo incondicionado, la arquitectura se alía a ella a título accesorio. El arte romántico es principalmente el terreno de la pintura y la música, en las cuales se revela su independencia incondicionada. El tercer arte romántico, que se eleva a la objetividad en sí, es la poesía, que, extendiendo indefinidamente su terreno, interviene en las otras dos artes románticas, e introduce en ellas un elemento nuevo, y obtiene de ellas, al mismo tiempo, elementos para su propia formación. En efecto, la poesía es común a todas las formas de lo bello y se extiende a todas, pues su elemento verdadero es la fantasía, de la que toda creación, que tiene como objetivo la belleza, sea cual fuere su forma, tiene necesidad.

La obra de arte tiene tanta riqueza, presenta tal cantidad de aspectos, que es fácil adoptar tal o cual criterio particular para la división del tema. Al elegir un solo aspecto, al adoptar un solo criterio, no se tarda en caer en inconsecuencias, dado que el aspecto elegido no existe por sí mismo, sino en virtud de un principio superior al que está subordinado. Enfocado en su particularidad, aparece consecuente, pero al obedecer a un principio superior le está subordinado. Se había querido establecer una división, basándose en las relaciones con el tiempo y el espacio; pero éstas son relaciones perfectamente abstractas. La arquitectura se convierte entonces en cristalización, la escultura en forma orgánica de la materia, la pintura en superficie y línea. En la música, el tiempo se reduce al punto, al punto que no está nunca vacío, es decir, al tiempo, y, en fin, en la poesía surge otra determinación distinta de esta determinación

abstractamente sensible. Pero a este grado más elevado, el arte se supera, y se convierte en prosa, pensamiento.

Lo que las artes particulares realizan en cada obra de arte, considerada aparte, son, según su concepto, las formas generales de la idea de lo bello en vía de desarrollo. En cuanto a su realización exterior, el arte aparece como un Panteón en el cual el espíritu de lo bello, aprehendiéndose a sí mismo, es a la vez arquitecto y obrero, y no estará acabado hasta después de milenios de historia universal.

INDICE

Capítulo 1: <i>La concepción objetiva del arte</i>	7
I. Definiciones generales	7
II. Las ideas corrientes relacionadas con la naturaleza del arte	37
Capítulo 2: <i>Las teorías empíricas del arte</i>	61
I. Las ideas relativas a la obra de arte	61
II. La ciencia del arte	82
Capítulo 3: <i>El arte desde el punto de vista filosó- fico</i>	99
<i>Resumen del plan general de la obra</i>	117