



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA BELLEZA COMO LENGUAJE**

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**MAESTRO EN FILOSOFÍA**

PRESENTA:

**PULIDO SILVA, ALBERTO**

MÉXICO, D. F.

1965



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**PULIDO SILVA**

**LA BELLEZA COMO LENGUAJE**

**UNAM  
TESIS  
FILOSOFIA**

## LA BELLEZA COMO LENGUAJE

---

TESIS QUE PRESENTA EL PROF. ALBERTO PULIDO SILVA PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN FILOSOFIA, EN LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

### I.- ESBOZO HISTORICO DE LA ESTETICA.

La Estética no nació ya formada y constituida como tal. Primero se estudiaron problemas aislados sobre lo bello, lo sublime, lo trágico, lo cómico, lo trivial, tanto en la naturaleza como en el arte, cupo a Grecia ser la madre de la Estética. Dichos problemas se hallaban diseminados en las obras de Homero, Hesíodo, Píndaro, Esquilo, - Sófocles o Eurípides.

Los Presocráticos, entregados a la Cosmología, buscaban los últimos elementos del universo y no se ocuparon mucho de la Estética. - La teoría del Ritmo, con sus aplicaciones a las ciencias y al arte, - tiene su origen en Pitágoras. Una de las tres interpretaciones del número se refiere a los acordes musicales, representados por relaciones numéricas simples y por la proporción armónica 12:8:6. Pitágoras supo captar el ritmo de la naturaleza y el producido por el hombre.

Fueron los Sofistas quienes se ocuparon con mayor precisión de estos temas iniciales. Gorgias sostuvo la legitimidad del "engaño estético", el honor del poeta que lo produce y la dignidad del público - que cede a la ilusión del arte, a sabiendas de que se está dejando caer por una mentira. Habló también del sentido demoníaco y creador de la poesía. Protágoras comensó las investigaciones gramaticales y las normas para la perfección del lenguaje.

Sócrates, según Jenofonte (memorables) se interesó por las ciencias y por las artes, ya que se servía de todo para poner a los hombres a prueba. Sin embargo su preocupación principal fué la Ética y la Dialéctica buscando la definición universal y el ser de las cosas. El proceso inductivo trascendente lleva a una idea que hace centro de convergencia y perspectiva, que es paradigma, modelo y guía. Al final del Banquete habla sobre la unidad de la poesía y sobre la libertad poética.

Platón ofrece ya una doctrina inicial sobre Estética. Estudia los conceptos de lo bello, lo feo, lo trágico, lo ridículo, lo cómico, lo lindo, lo elegante y lo sublime. Platón, artista y filósofo, censura a los poetas debido a la falta de dignidad humana con que aparecen los dioses en Homero y en Hesíodo. El mundo de la poesía es apariencia. El arte es el "reflejo de otra imagen refleja". Trata de reconciliar su aspiración hacia la belleza en el arte con su misión pedagógica y brota así la maravillosa poesía de sus Diálogos. En su vejez, al escribir Las Leyes, pide que se propaguen al mundo degenerado como "el tipo de poesía que necesita". El poeta se impone, pero unido al moralista y al político. En su Estado se prohibirían las poesías que contuvieran mitos y que deformaran o limitaran las formas de lo eterno e inmutable. Las artes nacen del deseo de imitar. La belleza es "esplendor de la verdad".

Aristóteles es otro de los fundadores de la Estética como doctrina filosófica. Da una teoría del arte en general y de las artes particulares como la tragedia, la comedia, la música, la retórica, la gramática y la escultura. La actividad humana versa sobre el arte y la acción. Distingue entre artes prácticas como la medicina y artes bellas que transforman e idealizan la materia para deleitar a la inteligencia y al corazón. Ambas

tienen de común que se ejercen sobre una materia exterior al artista. La belleza consiste en la perfección y es "la unidad en la variedad". Los seres vivos y las obras de arte poseen la belleza como perfección de su naturaleza. El arte es imitación, pero imitación de la idea. Solo la arquitectura no es imitación. Las bellas artes se distinguen de las útiles en que aquellas no tienen una finalidad práctica. El hombre se complace en imitar lo que ve, y vuelve a complacerse en reconocer en su lugar lo que ha querido imitar. Las artes de imitación se distinguen por el objeto, por los medios o por el grado de imitación. EL PLACER ES LA FINALIDAD DE LA OBRA DE ARTE. Este placer es de carácter intelectual y sentimental y proviene del "orden, medida y grandeza de los medios empleados" en la obra contemplada. Platón había hablado de "catarsis" en el sentido de purificación moral y mística. Su discípulo en el de "liberación o expulsión natural o provocada de humor sobreacumulado. Cuando se oye cierta música apasionada, el sujeto goza por las pasiones expresadas y, terminada la audición, siente calma y apaciguamiento como si hubiera dado escape al exceso emocional.

Para Plotino, además de la Filosofía, existen otras dos posibilidades de salvación: el amor y el arte. Entregado al arte el hombre se eleva de entre las cosas sensibles a las suprasensibles por medio de los ritmos y armonías si descubre en ellos el resplandor de la belleza; la que a su vez se identifica como el "esplendor de la Idea". "La belleza es los seres en máximos de ser". Si una cosa es perfecta en su ser y no aparece la Belleza ordenada hacia el Sol de la Belleza primera, no habrá movimiento en las facultades. La belleza, como comenta García Bacca, en orientación ---- trascendente, es condición de posibilidad para el conocimiento de las cosas; es como categoría trascendente". Las cosas bellas, concluirá Plotino "son las verdaderamente cosas".

El romano Vitruvio intenta conciliar la belleza y el arte y establece seis categorías: ordenación, disposición, euritmia, simetría, decoro y distribución. La simetría se refiere a la "belleza en sí"; es decir consiste en las proporciones numéricas que rigen la construcción del cuerpo humano y las obras que produce el hombre. La euritmia es la "belleza para -- nuestra vista" al producir "una impresión de simetría".

En la Edad Media se seguirá sintiendo la fuerza del platonismo y del neoplatonismo que antes había impulsado por nuevos cauces San Agustín. Según el obispo de Hipona la belleza se aleja cada vez más de las cosas particulares a fin de concentrarse en su fuente divina. Sin embargo vuelve -- ocuparse del ritmo de las apariencias sensibles. "En el cielo y la tierra - contemplamos la belleza; en la belleza, las formas; en las formas, la medida y el orden; en el orden, los números". "La belleza es el esplendor del orden".

Santo Tomás de Aquino define a la belleza como "lo que al ser contemplado agrada". Los seres sensibles poseen una proporción. Las condiciones esenciales de la belleza son la integridad, la proporción y el esplendor. Proporción es la concordancia entre el objeto y su imagen artística. "La belleza es "el esplendor de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia". Por esta razón la inteligencia humana la reconoce a través de la sensibilidad y se alegra al contemplarla.

Está abierto el camino para que en el Renacimiento incursione la Estética en los ámbitos del arte. En cuanto hay belleza en las cosas naturales la habrá en las obras de arte que son recreación de aquellas. El artista aprende la belleza y la transfigura en su propia creación. Tal opina Leonardo. Sin embargo en esta época no se estudian sino aisladamente los - problemas estéticos.

En el siglo XVII, Boileau da una nueva teoría sobre la belleza,-- reuniendo lo bello con lo verdadero. Lo bello es una forma de la verdad y la experiencia estética es una forma de conocimiento. Su posición es racionalista. Durante este siglo y desde el anterior en Inglaterra recibe la Estética la influencia del empirismo con Hartley, Hutcheson, Hume y Burke. En Alemania durante la misma época aparece otro concepto de la Estética según la teoría del conocimiento.

Baumgarten, discípulo de Wolf usa por primera vez el término Estética. Intenta completar la teoría del conocimiento de Leibnitz. Hay dos clases de conocimiento: el racional, que es el superior y el sensible que es inferior e intuitivo. La perfección del primero es la verdad; la del segundo, la belleza. "Lo bello está desterrado del reino de Dios"; sólo los seres inferiores e imperfectos son capaces de ello.

Winckelmann reveló al mundo el secreto de la plástica y quiso unir y separar al mismo tiempo para siempre naturaleza y arte. Su principio es el "ideal". Por él se determina el arte como actividad espiritual y original que expresa naturaleza pero no es naturaleza. El arte se reduce a la conciencia. La belleza es "sencillez y unidad". Lo bello y lo bueno son la misma cosa. Lo bello en la naturaleza es lo que ésta tiene de común con el arte.

Herder añadió su teoría del genio creador y unificó la teoría de lo bello con las bellas artes. La totalidad de éstas forman la esfera de la belleza. El arte es manifestación de la idea de humanidad.

Por fin aparece el maravilloso sistematizador de la Estética, Emmanuel Kant. Su sistema es del espíritu como sujeto de la cultura, productor del saber, del querer y del gozar humano. No se trata de investigar los orígenes de la experiencia, sino analizar lo que hay en ella. El trascen--



dentalismo es una relación del conocimiento con la facultad de conocer, no con cosas. Hay tres facultades del espíritu: la de conocer, el sentimiento de placer y dolor y la facultad de desear. Para la primera está el apriori de la razón pura; la finalidad es el principio de la segunda y para la tercera existe el apriori de la razón práctica. La primera parte de la Crítica del Juicio está dedicada a la Estética. La finalidad de la Estética es subjetiva, es una "finalidad sin fin". El arte se reduce al modo de la conciencia llamado sentimiento del placer y del dolor. El juicio de gusto se refiere al sujeto: no tiene en su base concepto alguno del objeto, pues en su representación se relaciona de inmediato con dicho sentimiento. LA SATISFACCION ESTETICA ES DESINTERESADA, UTILITARIA Y ETICAMENTE HABLANDO: ES SIMPLE PLACER EN LA PURA CONTEMPLACION, SIN INTENCION SEGUNDA: ES SENTIMIENTO EN ACTO, SIEMPRE PRESENTE, PUES SI HAY MEZCLA DEJA DE SER ESTETICA, ENTRANDO EN EL AMBITO DE LA CULTURA, DE LA CIENCIA, ETC. El juicio estético es "a priori", tiene pretensiones de universalidad. Consiste en la facultad de representar unas cosas con otras en libre juego. La naturaleza viene a ser arte por el soplo humano que le infunde alma. El genio es aquel cuya disposición natural del espíritu, por sí misma, da la regla del arte. La belleza es estrictamente inconcebible.

Para Schopenhauer el mundo y toda existencia es voluntad. En el hombre se iluminan la conciencia y la razón. El arte es un breve descanso, esporádico e incompleto, en la trágica carrera del querer. Las artes son contemplación de las cosas independientemente del principio de razón. Si se somete a éste, se considera útil a la vida práctica y a las ciencias. La imaginación es elemento esencial del genio, pero no es lo mismo que el genio. Agranda su campo visual más allá de los objetos. La intuición es desinteresada. En la contemplación estamos libres del yugo humillante de la-

voluntad; no forzados por la voluntad, festejamos un día de reposo.

Nietzche, el genio volcánico y contradictorio es factor decisivo para la separación entre la Estética normativa y las empíricas y descriptivas. Este es el fenómeno característico de la segunda mitad del siglo XIX. En sus escritos juveniles aparece como romántico. Estudia música y venera al innovador, revolucionario, Wagner. Medita más tarde sobre la Grecia --- ideal y halla los dos principios que la guiaron: lo Apolíneo, signo de la serenidad, del sueño apacible de la claridad, de la medida, del conocimiento, del racionalismo; es la imagen de lo clásico. Lo Dionisiaco representa el impulso, el arrojo, la embriagues, el patriotismo. Del primero nacen -- arquitectura y escultura; las artes plásticas. Del segundo, la poesía y la música.

Según Schelling la belleza "es una manifestación de lo infinito en lo finito". El arte es intuición intelectual. En toda creación artística existe una necesidad inconsciente.

La belleza es en Hegel "el resplandor de la idea en lo sensible". El universo tiene una estructura racional. Lo real se identifica con lo -- ideal. Todo existe y nada existe. Esta es la dialéctica, ley del mundo, -- ya anunciada por Heráclito. El primer estadio del arte es simbólico; el -- segundo, clásico y el tercero romántico. El ideal clásico está en la escultura, en la que hay armonía de forma y contenido. La forma es aquí la vitalidad del espíritu. La figura humana y su organismo viviente, penetrados -- por el soplo del espíritu. La pintura, la poesía y la música son románti-- cas; lo manifiesta su personalidad subjetiva, su existencia espiritual en la emotividad y en las acciones. La música se opone a la pintura, porque su -- elemento es el alma misma, el sentimiento invisible o sin forma. La necesidad de manifestarse la Idea a través de las articulaciones y configuracio--

nes de un ente particular no debe aparecer como tal sino esconderse tras -- la apariencia de una disposición accidental, sin intención alguna. De este modo el objeto bello se nos presenta como enteramente libre. El sujeto --- contemplador se emancipa de las cadenas de la realidad y es libre en su contemplación. La belleza y el arte son absolutamente autónomos frente a las demás formas del espíritu y tienen un orden funcional en la cultura y en la historia. Las tres formas del Espíritu Absoluto son: el Arte, la Religión- y la Filosofía.

En su ensayo sobre "La Significación de lo Cómico", Bergson define la esencia de la comedia en oposición de la tragedia, el drama y las demás formas artísticas. De ahí parte para fundar su Estética. Hay un velo entre nosotros y nuestra conciencia. Este velo es casi transparente para el artista y para el poeta. Los sentidos extraen del mundo exterior la guía - de nuestra conducta. Conocemos de nosotros mismos lo que sale a la superficie y participa en la acción. Bergson es empirista. La esfera del arte se constituye con los seres de la experiencia, sin preocupación pragmática. Hay enorme diferencia entre expresar y decir. El arte se funda en el desin- terés innato de los sentidos o de la conciencia; alcanzamos la intuición -- estética cuando nos apartamos de la vida trivial. El artista piensa intuitivamente, introyecta el instinto a la inteligencia y describe en metáforas lo que ahí contempla. El goce poético es "liberación".

El psicólogo empirista Fechner ofreció a fines del siglo XIX su - tesis sobre las leyes fundamentales del agrado estético: el umbral estético; la ayuda o refuerzo; el enlace armónico de lo vario; la verdad o ausencia de contradicción. El enlace de los dos primeros con los dos últimos da el --- quinto principio. Por último, "el único material". "Bello es todo lo que ofrece la propiedad de suscitar un placer superior (no sólo sensible) que -

resulta de lo sensible directamente".

Volkelt ocupa un término medio entre el psicologismo y el empirismo. La experiencia estética satisface ciertas necesidades elementales de la vida anímica como, por ejemplo, contemplar afectivamente, dar libre curso a nuestra imaginación, etc. El fin común de las artes es equilibrar armónicamente la vida del alma. El objeto es apto para ello cuando se unifican forma y contenido.

Semper hizo derivar las formas artísticas de las propiedades del material; de la técnica, de la elaboración y del uso a que se destine. El juicio y valorización estéticos son inseparables del conocimiento del origen técnico. "La belleza es la adecuación a fines".

Dentro de esta corriente del empirismo se halla Lipps con su Estética y con su Psicología de lo Bello y del Arte. Sólo hay un fundamento psicológico y es la "proyección sentimental" o "empatía" (Einfühlung). El tono con que percibimos los objetos es el nuestro propio proyectado en ellos. Los objetos han determinado en mí, ritmos psíquicos. La proyección puede ser rica o pobre, la vigorosa o ligera, positiva o negativa. El objeto será feo cuando haya desacuerdo entre lo que la vida busca y lo que el objeto me reclama. El placer estético es placer de sí mismo. Herbart y Jouffroy habían ya esbozado esta teoría.

Novalis sostiene que podemos ser atraídos por la naturaleza hasta sentir completa unidad con ella, desapareciendo la oposición entre el yo y el no yo.

Vischer introdujo el nombre de "empatía". Groos habla de la proyección afectiva en la imitación interna y Johnas Cohn vuelve a Kant y añade la distinción precisa entre lo bello y lo verdadero.

Georges Santayana es decisivo para comprender las corrientes actua

les de la Estética. Según él las obras de arte son asiento y estímulo, no sólo de valores estéticos, sino de otros muchos valores y funciones. La actividad estética está ligada a intereses prácticos y a aspectos, los más --- significativos, amplios y profundos de la vida del espíritu. El arte nace y crece en un mundo penetrado de normas intelectuales y éticas, y no aislado. LA LLAMADA POESIA PURA ES SIMPLE Y ABSURDA, ASI COMO EL ARTE POR EL ARTE Y LA ESTETICA COMO CIENCIA AUTONOMA. La Estética es el estudio de la sensibilidad, y es crítica: los dos rasgos de la teoría de lo bello implican pues percepción y crítica. Imaginación y entendimiento difieren sólo de grado. Los valores estéticos se hallan en las cosas y en las bellas artes. La obra de arte es abstracción del objeto real. No se pueden separar el significado práctico y el moral. La razón es el indispensable instrumento de creación: "si una cosa es fea, por eso mismo no será del todo buena; si es en absoluto buena, será por fuerza bella. El sentido estético no se opone a la utilidad y a la lógica. El arte debe tener contenido objetivo. En la percepción, cada imagen aumenta un ciento más: algunas veces, lenta y subterráneamente; -- otras (como cuando arranca un ímpetu apasionado) con un repentino estallido de fantasía". "La cosa material tan pronto como se cree bella...se eleva -- sobre las relaciones exteriores personales, concentrada y profundizada en su propio ser, en una palabra, sublimada en su esencia". El valor de la experiencia no está en la experiencia misma sino en los ideales que revela.

John Dewey aporta a La Filosofía de los Estados Unidos su magnífica obra "El Arte como Experiencia". Los resultados a que llega son fruto -- de la "Confrontación con la realidad del arte misma". No deben separarse -- experiencia ordinaria y arte. Hay una continuidad entre las formas refinadas e internas de la experiencia, que son las obras de arte, y los acontecimientos y hechos diarios que la constituyen. Los museos y galerías segregan

al arte, en vez de que sea un auxiliar de la vida social. Hay, por tanto, -- que recolectar esta continuidad de la experiencia estética con los hechos -- normales de la vida. La experiencia está tomada en el sentido de intensidad y unificación ante una vivencia. Entonces la vida deja de ser fragmentada, incoherente y superficial. Cada experiencia es el resultado de la interacción entre la criatura viviente y algún aspecto del mundo en que vive. ---- Acción por tanto y padecimiento. La palabra arte denota más bien producción y se refiere a la percepción y estimación del arte.

Martín Heidegger sostiene que el experimentador estético es fundamental en la constitución del ser de los objetos que conforman el mundo y en el plan de dicho mundo para la existencia humana, por una parte; por otra, - como el clima apropiado para la elaboración individual de la esencia del hombre valiéndose del conjunto de posibilidades que integran su existencia. La realidad estética se determina como resorte humano ineludible del ser de lo dado como mundo y de la esencia lograda en el existir humano. El punto de partida y ubicación es la experiencia estética, ajustándose a la determinación humana. Hay estrados estéticos, según la situación jerárquica de la -- existencia humana con su mundo. Los diversos estrados de la sensibilidad -- son posiciones con valor sustantivo. Cuando el hombre, por una revelación de su esencia, volviéndose a sí mismo, a la intuición de la nada, y por la angustia a sentir su existencia como un trascender "allende" el ente total, - se ha desplazado continuamente en tensión afectiva (momento estético) consumiendo y elaborando en su ser, para sí y para el otro, todas sus posibilidades humanas en el pathos estético. Se comprende así lo estético a través de lo extraestético y viceversa. Toda creación está impregnada de un principio vital de tensión afectiva estética y por él cobra sentido. La angustia y la libertad alimentan la creación. En la creación artística aflora el profundo sentido de ¿qué es el hombre y qué es la existencia? porque el clima estético

co brilla como traductor expresivo de la individualidad. La esencia y sentido en la existencia humana hallan su meollo en lo estético; de este modo se superan lo subjetivo y lo objetivo.

---

## II.- CRITICA A ALGUNAS TEORIAS CONTEMPORANEAS.

No pretendo seguir un orden cronológico al hacer las presentes críticas. Me basta la importancia que juzgo en ellos.

### 1º.- MEUMANN

El ilustre filósofo alemán, profesor de Leipzig y Hamburgo responde a una serie de objeciones contra la Estética formuladas por Semper y otros autores, pero por su posición subjetivista y empirista no puede refutarlas debidamente. La primera consiste en que "cada artista sigue su propia Ley" y no admite preceptos". Explico:

-El artista no es un ser anárquico, desligado de toda Ley, puesto que está sujeto, si actúa dentro de determinada corriente artística a ciertas normas generales que la caracteriza. Si es creador de una nueva Escuela, que merezca tal nombre, no puede sin embargo prescindir de, por ejemplo si se trata de pintura, de las leyes ordinarias de la combinación de colores, la perspectiva y la experiencia de los que lo precedieron.

Dentro de la posición subjetivista afirma Meumann que no hay nada más anormal que el gusto estético, puesto que lo que es bello para unos no es para los demás y se dice lo mismo respecto a las épocas.

-Es falso el apotegma vulgar de "de gustos y colores no se debe disputar" ya que existe un "sentido común estético para la belleza natural y el arte realista". Como lo explicaremos al exponer nuestra propia teoría.

También afirma el autor que no es papel de la Estética, el imponer normas y reglas para la creación artística.

-Si la Estética no puede dar estas normas, ni es su papel hacerlo:

ello no quiere decir que no pueda juzgar si existe belleza o no en las --- obras de arte o que pretenden serlo. Una teoría estética correcta, permitirá afinar el gusto y formar criterios para una debida crítica.

El estético tendría que ser artista para poder juzgar sobre el arte mismo y sus fenómenos característicos.

-Es obvio que quien carezca de una elemental sensibilidad para captar la belleza, es imposible que llegue a ser estético; pero es falso que quien posea esta cualidad no pueda desarrollarla para poder intuir --- mejor la obra bella. Por supuesto que el desideratum sería reunir en una sola persona al artista y al filósofo como esos ejemplos que vimos en el bosquejo histórico.

#### 2o.- CARRITT.

Otro de los autores contemporáneos que han estudiado con mayor dedicación los problemas estéticos es E. F. Carritt, miembro de la British Academy y profesor emérito del University College de Oxford y autor entre otras, de las siguientes obras: ¿Qué es la Belleza?; Teoría de la Belleza; Filósofos de la Belleza desde Sócrates hasta Robert Bridges.

En su Introducción a la Estética dice: "La Estética no puede aumentar el goce estético ni se le puede permitir que trate de encauzarlo hacia diferentes objetos, pero sí puede ayudarnos a entenderlos. Así, su objeto, es el de satisfacer la curiosidad, y si no sentimos curiosidad por estos temas no nos proporcionará mayor satisfacción".

-La Estética sí puede aumentar el goce estético, primero por el contraste que nos permite establecer con lo no estético y en segundo lugar porque acrecienta nuestra visión hacia otros campos que permanecían inadvertidos a pesar de que pudiésemos tener buen gusto.



Al examinar el concepto de Belleza, razona así: "Ahora bien, si la belleza existe o depende de una significación y el sentido o significación de cualquier cosa depende de nuestra naturaleza o de ciertas asociaciones adquiridas con la cosa, la "belleza" de ésta no es una cualidad que realmente tenga, sino sólo su posibilidad para llegar a ser significativa de algún modo para cualquiera de nosotros".

-El planteamiento es erróneo. La belleza encierra en sí misma -- su significación; esta significación es intencional hacia un captador o intérprete actual o potencial. En la belleza el signo es asequible a todo -- ser humano normal, por eso sobrepasa el tiempo y el lugar. No puede ser -- por lo tanto individual o subjetivo.

Posteriormente concluye, como es natural que lo haga que "a pesar de no ser posible atribuir con propiedad la belleza a las cosas físicas, sí podemos adjudicarlas a las imágenes perceptivas o figuradas que tenemos de ellas".

-Ya lo hemos explicado anteriormente. Si la imagen es captada, lo es de un objeto real presente o pasado al que podemos asociar otras imágenes con toda la riqueza de nuestra fantasía. En una o en otra forma llegamos al objeto mismo.

"Consecuentemente, dice Carritt, no hay nada bello en sí; lo que puede ser expresivo para uno, no lo es para otro. Afortunadamente, como -- una buena porción de la naturaleza humana es común a todos los mortales, y -- una gran parte lo es a hombres y mujeres, y como otra buena parte de la cultura es igualmente común a todos los que participan de una misma civilización y de una misma educación, es fácil que los hombres se pongan de acuerdo". La admiración y la "CATARSIS" que produjeron y siguen produciendo las grandes obras maestras de todos los tiempos a los hombres de todos los gru-

pos humanos, contradice la tesis del autor. Nos referimos por supuesto a los grupos humanos y a sus componentes que son normales y forman en mayor o menor grado la cultura humana. Este concepto lo ampliaremos en la última parte de este ensayo.

Posteriormente y con inspiración kantiana añade Carritt: "Nada -- hay que envenene más la pureza de una experiencia estética que el sentimiento de que un artista abriga evidentes deseos de influir en nuestra conciencia".

-Cuando la obra de arte tiene verdadero impacto, vamos hacia ella aun a sabiendas de que puede ser producida con fines proselitistas y con ideología contraria a la nuestra. En la "catarsis", se olvidan la mayor parte de las veces los principios propios y se aplaude el vicio o el crimen. Pasada ésta se podrá reflexionar; pero la influencia del mensaje produce en ocasiones radical transformación.

"La intención, afirma el autor, es algo que no debemos investigar de un artista. El artista, como Scott o Trollope, se sentará a trabajar -- por dinero, o para remediar abusos, como Dickens a veces, o bien como William Morris, para procurar alistarnos en determinada causa política".

-Si hiciéramos caso a esta advertencia tendríamos que suprimir -- la crítica de arte. Toda hermenéutica trata de descifrar el mensaje y desenvolver o develar el signo.

Examinaremos una última proposición del maestro de Oxford: "No hay poema que valga para lectores que hablen diferentes idionas o tengan distinta cultura".

-La traducción de las grandes obras clásicas de las principales culturas y la aceptación que tienen, como se dijo antes, deshace este argumento. Claro que los eruditos, los especialistas, aprenden las lenguas ori

ginales en que fueron escritas dichas obras, para poder penetrar a la esencia misma. Un cervantista sea chino o indú no podrá serlo si no aprende el español.

### 3o.- FRIEDRICH KAINZ.

Uno de los mejores tratados de los últimos tiempos lo es sin duda la Estética de Kainz. El catedrático de la Universidad de Viena expone una doble temática: el comportamiento y el objeto estéticos. Pertenece a la corriente de la Escuela Neokantiana de Baden.

Al diferenciar lo artístico de lo estético sostiene, "el campo de lo estético es más amplio que el de lo artístico...el campo del arte -- no se reduce tampoco a lo estético. No podemos decir que sea estético todo lo que se manifiesta en el arte y a través de él. El arte ofrece, además aspectos intelectuales, sociales, religiosos, morales; ejerce funciones ilustrativas, demostrativas, de culto, de repulsión y de estimulación; finalmente toda obra de arte encierra también un problema de voluntad, y no solamente para el que la crea...por tanto mientras que, de una parte, -- el campo de lo estético es más amplio que el del arte; éste encierra, a su vez, manifestaciones que NO ES POSIBLE INCLUIR EN LO ESTETICO. Y estos aspectos extraestéticos de la obra de arte son, con frecuencia, muy importantes, aparte de que tienen también, no pocas veces, un carácter genéticamente primario. Son ellos, precisamente, en muchos casos, los que han servido de acicate a la creación de la obra de arte, debiendo ser considerados, por tanto, como algo más que simples factores fortuitos y concomitantes".-

-Estoy de acuerdo en la primera afirmación, puesto que el arte -- es creación humana y en la naturaleza se da lo bello; pero difiero en lo -- segundo porque el mensaje mismo que hay en el arte puede ser de carácter social, religioso y las demás formas que señala el autor. El mensaje es la --

esencia misma de la obra bella tanto en la intención del artista como en la interpretación. Por lo tanto, TODO ARTE ES ESTETICO, PERO NO TODO LO ESTETICO ES ARTE. ADEMAS, DICHS ASPECTOS QUE EL AUTOR SEÑALA Y A LOS QUE LLAMA "NO POCAS VECES, GENETICAMENTE PRIMARIOS Y ...NO SIMPLES FACTORES FORTUITOS-Y CONCOMITANTES"; los coloca en esta forma como CAUSAS FINALES DE LA OBRA -- DE ARTE.

En otra parte dice, "la vivencia estética no se caracteriza satisfactoriamente, ni mucho menos, con la palabra "placer"..El goce de lo trágico y de lo patético, por ejemplo, envuelve con frecuencia, emociones más --- bien dolorosas, sin que por ello se destruya, de ningún modo, la vivencia es tética de valor, que consiste en una peculiar exaltación del sentimiento de la vida".

-Hay contradicción manifiesta al rechazar la palabra "placer" y admitir el término "goce", de un goce que envuelve emociones dolorosas. Los efectos de dolor, temor, angustia o aun terror que pueden producir determinadas vivencias estéticas, encierran en el fondo un placer intenso debido al masoquismo que en mayor o menor grado poseemos todos los seres humanos y por el cual gozamos, atormentándonos.

En otro pasaje nos dice Kainz: "La tesis de que lo bello gusta sin necesidad de recurrir a conceptos significa, en primer lugar, que, en estos juicios, nos limitamos a la imagen puramente intuitiva del objeto contemplado, sin necesidad de saber qué sea ese objeto, ni cómo se llame...es cierto que indudablemente las formas especulativas de tipo conceptual abstracto --- contradicen a la esencia misma de la vivencia estética...El concepto es siempre una forma del pensamiento cuya generalidad conceptual lo distingue siempre claramente de la intuición y la representación...El comportamiento estético no entraña una labor conceptual, lógico-analítica, sino la captación --

intuitiva, simultánea e integral de un algo dado; no se trata de nada discursivo, sino siempre de algo intuitivo.."

Esta forma de concebir la vivencia estética me parece ingenua, porque una belleza natural o artística puede ser captada por un ignorante de -- buen gusto pero en un grado infimo y sin llegar sino por inteligencia natural y raras veces a percibir lo que un conocedor lograría en las mismas circunstancias. Pongamos un ejemplo: un campesino inculto y un músico o crítico musical escuchan en una sala de conciertos la Toccata y Fuga de Bach. Evidentemente que los últimos gozarán mucho más profundamente de ese gran clásico al poder captar el ritmo, la armonía, el contrapunto, los tiempos y las melodías. Por otra parte peca el autor con sus separaciones tajantes respecto a lo conceptual-abstracto que después de haber afirmado que podía ser --- "genéticamente primario" en la creación estética, ahora dice que "contradice a la esencia misma de la vivencia estética" y líneas adelante, tratando de combatir la exageración de la tesis de la conceptualidad, reafirma "que no existe, en general, ninguna sensación, percepción o intuición que prescindan totalmente de la intervención de un material representativo reproductivamente inculcado y susceptible de emplearse en el sentido de la apercepción y la asimilación: TODA PERCEPCION ES, YA DE POR SI, HASTA CIERTO PUNTO, UNA INTERPRETACION".

Al hablar de la AUTOTELIA de lo estético dice Kainz que "tanto el arte como el juego constituyen el reverso de todo lo que sea una actividad seria de carácter práctico, encaminada a un fin" y que "la obra de arte lleva su fin en sí misma".

-Estamos ante la teoría Kantiana del "arte por el arte" y finalidad sin fin" que quita a la creación estética todo valor trascendente, toda importancia y funcionalidad para convertirla en un vano pasatiempo. El arte, lo-

repetimos es un lenguaje mucho más poderoso para comunicar toda clase de vivencias trascendentes que el lenguaje descarnado de, por ejemplo, el expositor frío. Un pedagogo que posee el don cultivado de la Oratoria se hace mucho más asequible, no solo ameno.

Hablando de este mismo tema asegura que "lo que lleva en sí mismo - su fin es también importante de por sí, y no necesita servir de medio para otra cosa. Es lo que, generalmente, quiere decirse cuando se habla del SENTIDO PROPIO de lo estético".

-Ningún ser contingente tiene su finalidad en sí mismo, sino que -- siempre sirve de medio. Aun dentro de su propia teoría, la obra de arte se produce, se reproduce o se contempla en razón de satisfacción, goce o diversión.

Analiza el maestro de Viena, los dos sentidos de la palabra "interés". "En primer lugar, el estímulo espiritual, la excitación de las funciones psíquicas el interés espiritual por algo. Interpretado en este sentido, el interés es una sensación intelectual, enlazada a los actos de intuición y de conocimiento y que para nada perturba o tergiversa la vivencia estética.- Significa, en segundo lugar, una ventaja, el deseo de una utilidad material para la vida, el interés en algo; en este sentido, se habla de los intereses de un capital o se llama interesado a un hombre que vive atento a lo que --- pueda reportarle una ventaja... En el instante mismo que se desliza en el -- comportamiento estético un fin externo, cualquiera que él sea, aquel DEJA DE SER LO QUE ES, O PIERDE, POR LO MENOS, SU PUREZA. El modisto que estudie -- los cuadros históricos de un Delacroix para sacar de ellos modelos de vestidos, no experimentará una vivencia estética ante esas obras de arte... El -- comportamiento estético... debe hallarse, sobre todo, libre de todos los --- pensamientos egoístas inspirados por el afán de posesión o el sentimiento --

de la repulsión."

-Ante esta teoría opongo mi concepto realista de que la obra de arte es compatible con las dos interpretaciones del "interés".

-En efecto, hemos afirmado que un artista, por ejemplo un pintor -- puede pintar por hambre, por ganar una elevada suma o por conquistar determinadas posiciones y, sin embargo, producir bellas obras. La historia del arte, nos muestra obviamente miles de casos. El ejemplo del modisto, es totalmente desafortunado porque aunque lleve la intención de obtener modelos, si es verdadero artista, se emocionará ante esos bellos cuadros históricos. Además desconoce Kainz, debido a su teoría, una característica natural de la vivencia estética que es producto con-natural de la misma y es EL DESEO DE POSESION. ¿Quién no anhelaría poseer en propiedad el Moisés de Miguel Angel, después de haber sufrido la Catarsis de su contemplación? y en el arte pornográfico como el que existe en la sala especializada y secreta del Museo Vaticano ¿habría incompatibilidad entre la contemplación y el deseo?.

Cuando trata el tema de lo estético en la escala valorativa afirma que "el carácter valorativo de lo bello es evidente por sí mismo, se halla -- probado y garantizado por la vivencia; no necesita, por tanto, de ninguna -- prueba lógica: basta con recurrir, para evidenciarlo, a la certeza misma de la experiencia vivida (como suele decirse, "El movimiento se demuestra andando"). La exaltación de vida que la contemplación de lo bello lleva aparejada constituye una vivencia elemental y primigenia que todo ser humano conoce. Lo bello es, en lo tocante a su valor, un hecho de la conciencia y de la experiencia intuitivamente garantizado".

-Pero, esta exaltación de vida puede darse en un individuo de mal -- gusto ante una obra que carece de valor estético. Por lo demás si es posible probar lógicamente la belleza, digamos de un poema ante quien la negara-

por carecer de conocimientos de determinados metros o giros de lenguaje.

Al fin, cuando habla de la diferencia entre lo "agradable" y lo--- "bello" coincide con nuestra teoría de la percepción ingenua de lo estético y la percepción crítica o culta. "Lo agradable, dice, constituye, pues, la aportación de valor de los objetos que producen en nosotros un placer simplemente a través de los sentidos sin la menor relación con las ideas, las preocupaciones y las necesidades espirituales del hombre. Lo bello, en cambio, provoca en nosotros el placer contemplativo, el placer de la pura contemplación, en el que participan a un tiempo los sentidos del espíritu y -- que, por tanto, implica algo más que la simple complacencia de las sensaciones escuetas de nuestros sentidos; es algo que trasciende, por tanto, decididamente, del placer material que nos causa el deleite del disfrute".

-Para completar la contradicción a su propia teoría del desinterés, la pureza y la autofinalidad de lo estético; basta con citar sus conceptos sobre lo "expresivo" y lo "emotivo": "Existen dice efectos estéticos que no pueden atribuirse ni a los objetos simples de las sensaciones ni a las formas, ni tampoco a lo genérico ni a lo adecuado a una norma por parte del objeto de que se trata. Un rostro humano surcado de arrugas por el sufrimiento y su imagen-evoquemos, por ejemplo los autoretratos de Rembrandt de la última época de su vida-puede producir en nosotros, indudablemente, una profunda emoción estética. ¿A qué se debe esta profunda impresión? Sólo en pequeña parte, evidentemente, a los efectos puramente sensoriales del colorido, a lo que hay en el cuadro de puramente formal o aquello en que se ajusta a la norma y a las leyes del género: estos elementos desempeñan, --- aquí, un papel muy secundario, si es que desempeñan alguno, ya que lo individual choca aquí, marcadamente, con lo genérico. Y lo mismo podríamos decir de un cuadro como "El cementerio judío, de Ruysdael, o "La isla de los-



muertos", de Bocklin. Lo estéticamente operante en estas obras de arte lo expresan bastante bien los nombres con que usualmente se las conoce. Se las suele calificar, en efecto, bajo el nombre de "cuadros emotivos", aludiendo con ello a un tipo de objetividad estética que se sale del marco de las categorías anteriormente enumeradas. La forma de los elementos apuntados y de otros de la misma clase no es, por así decirlo, sino la exponente de ese algo nuevo que presta a los objetos una belleza que no presentan pura y simplemente, en cuanto formas, y que no puede ser atribuída tampoco a la adecuación de éstas a una norma. Este algo nuevo, que viene a estatuir un nuevo grupo de objetos estéticos elementales es la "expresión" anímica que captamos en la forma de los objetos de que se trata por medio del proceso previo de la proyección sentimental".

-Con todo esto nos confirma que es imposible la intuición pura. -- Además si hay "proyección sentimental" ya no lleva la obra "su fin en sí misma".

#### 4o.- BENEDETTO CROCE.

Es sabido que de las tres Estéticas de Benedetto Croce, la de 1903- fué de carácter polémico contra los naturalistas, intelectualistas, sensualistas, y sicólogos puntualizando el valor nativo del arte. La segunda, escrita en 1912 es el Breviario de "estética en el que reconoce que la intuición pura y la liricidad son estados de ánimo que determinan el carácter lírico de todo arte superando así el conflicto entre románticos y clásicos y profundizando hasta encontrar que "si para la obra de arte es necesario el momento clásico de la perfecta representación o expresión, no le es menos necesario el momento romántico del sentimiento" y que "la poesía y el arte deben ser épicas y líricas en conjunto o, si se prefiere, dramáticas. "Estos conceptos señalan estadios del espíritu, presentes en la creación estética.

La forma intuición-expresión era fantasía en el primer momento -- y ahora implica en la tercera Estética, sentimiento y personalidad o sea totalidad de la expresión artística en la dialéctica de la vida del espíritu. Esta última Estética fué escrita en 1928 para la XIV Edición de la Enciclopedia Británica.

En efecto dice Croce; "la poesía no es sentimiento, ni imagen, -- ni la suma de los dos, sino "contemplación del sentimiento" o "intuición lírica" o lo que es lo mismo "intuición pura", puesto que se halla pura de toda referencia histórica o treteje; y capta el puro palpar de la vida -- en su idealidad. Ciertamente, en la poesía pueden hallarse otras cosas --- además de estos elementos o momentos y de la síntesis de ambos; pero esas -- otras cosas, o se hallan allí entremezcladas como elementos extraños (re--- flexiones, exhortaciones, polémicas, alegorías, etc.), o no son sino estos- mismos sentimientos-inágenes, desligados de su conexión, tomados material- mente, reconstituídos tales como eran antes de la creación poética: en el - primer caso son elementos no poéticos y solamente introducidos o agregados; en el segundo, despojados de poesía, transmutados en nó poéticos por el lec- tor no poético o que ya no lo es, que ha disipado la poesía, sea por incapa- cidad de mantenerse en su esfera ideal, sea por ciertas finalidades legíti- mas de indagación histórica o por determinadas finalidades prácticas, las - cuales rebajan la poesía o, más bien, hacen uso de ella como documento e -- instrumento... lo que se ha dicho de la "poesía" vale para todas las otras- "artes" que suelen enumerarse: la Pintura, la Escultura, la Arquitectura, la Música; siendo necesario, cada vez que se discute acerca de la cualidad de- éste o aquél producto espiritual con respeto al arte, atenerse al dilema:-- o ese producto espiritual es una intuición lírica o será cualquier otra co- sa, altamente respetable, si se quiere, pero no arte. Si la Pintura fuese- como se ha teorizado alguna vez, una imitación o reproducción de determina-

dos objetos, no sería arte, sino cosa mecánica y práctica; si los pintores fuesen según otras teorías combinadores de líneas, de luces, de colores, con ingeniosa novedad de hallazgos y de efectos, SERIAN INVENTORES TECNICOS Y NO ARTISTAS".

La influencia Kantiana es manifiesta en la Teoría de Croce. Contra esta doctrina, siguiendo a Santayana afirmamos que "el arte nace y crece" en un mundo penetrado de normas intelectuales y éticas y no aislado. La llamada poesía pura es simple y oscura, así como el arte por el arte, y la Estética como ciencia autónoma" y también añadimos con el inefable autor, que "las grandes obras del arte son asiento y estímulo no sólo de valores estéticos, sino de otros muchos valores y funciones. La actividad Estética está ligada a intereses prácticos y a aspectos, los más significativos, amplios y profundos de la vida del espíritu". No hay por tanto tal rebajamiento cuando están presentes dichos elementos, sino por lo contrario el rebajamiento existe cuando no los hay, cuando se convierte al arte en algo intrascendente y vano y se le priva del mensaje que es su más apreciable esencia.

Por lo demás ni el arte más trivial puede ser una simple imitación o reproducción de determinados objetos, ya que aún en la fotografía, que es un verdadero arte, se toman los objetos sin un matiz claramente estético; debido a que interviene la captación de la belleza por medio de determinados ángulos, colores o sombras; composición, tema y otros elementos que escoge el artista captados por su propia intuición. Si esto se dice respecto a la fotografía, es evidente que con mucha mayor razón se podrá aplicar por ejemplo a la pintura. Así por ejemplo un retratista captará psicológicamente determinada expresión y en último término su propia interpretación o modo de aprehender a la persona humana a través de la propia subjetividad.

Estoy de acuerdo con Croce en que los pintores combinadores o ---  
 efectistas son inventores técnicos y no artistas y esto se aplica a las ---  
 absurdas escuelas modernistas cuyas obras son expuestas con desacato y aun-  
 premiadas en concursos internacionales para pose de los snobistas.

Al distinguir en otro capítulo "el arte de todas las otras for---  
 mas de producción espiritual" nos dice; EL ARTE NO ES FILOSOFIA, PORQUE FI-  
 LOSOFIA ES PENSAMIENTO LOGICO DE LAS CATEGORIAS UNIVERSALES DEL SER Y EL AR  
 TE ES INTUICION IRREFLEXIVA DEL SER; y por lo tanto, mientras la primera ---  
 sobrepasa y resuelve la imagen, el arte vive el círculo de ésta como en su-  
 propio reino. Se dice que el arte no puede conducirse en forma irracional-  
 ni prescindir de la lógica; y ciertamente ella no es ni irracional ni lógi-  
 ca; sólo que su propia razón y su lógica es completamente distinta de aque-  
 lla dialéctico-conceptual; y, justamente para dar realce a su peculiaridad-  
 y originalidad, fueron hallados los nombres de "Lógica Sensitiva" o de "Es-  
 tética".

Al expulsar Croce a la Estética del campo de la Filosofía por ---  
 esa absurdo de quererla relegar al estrato del sentimiento; en primer lugar,  
 no la podrá situar en campo alguno posteriormente y por lo demás comete el -  
 error, del que posteriormente sin quererlo se retractará, de hacer casille-  
 ros en la persona humana que es un todo integral y orgánico en donde no es-  
 posible aislar por una parte la inteligencia y por otra la voluntad o la --  
 sensibilidad o la emoción misma; ya que en todo acto humano están presentes  
 todos estos elementos aunque predomine uno de ellos en especial y aun parez  
 ca opacar a los otros. La pretendida Lógica Sensitiva no puede guiarse por  
 otros principios que los generales del ser y del razonar. Además, el que--  
 rer reducir el arte a la imagen equivale a quitarle su esencia misma que es  
 triba en la intuición emocionada del ser y comunicada con el inmenso impacto

de la fuerza creadora del artista por medio del lenguaje de la belleza, el más potente de todos. La imagen es sólo el medio de la comunicación y puede haber imágenes reales como las que emplea la pintura, la arquitectura, la escultura, el cine o la fotografía o imágenes del lenguaje como la metáfora o la alegoría en la poesía o las imágenes puras de que se vale la música por medio del ritmo, la melodía y el contrapunto.

Estoy de acuerdo con Croce en que el arte no es HISTORIA, pero es mucho más valioso si corresponde a hechos reales de índole histórica, religiosa o política que era como entendían el arte los griegos, pues se valían de él para aquello en lo cual pusieron su máximo empeño, la educación del pueblo. Por eso el arte griego era empleado como pedagogía, como "paideia". El pueblo que permanecía días enteros absorto en la contemplación y catarsis de las tetralogías, recibía una enseñanza vívida y sublime de aquella ética, política y religión según el inefable concepto de la "bondad bella de verse". Salía de ahí impulsado por resortes invisibles odiando el mal y amando el bien; ya que como lo hemos dicho en otra parte, en los clásicos griegos no habían pornografía a pesar de que se presentaban los más terribles vicios en toda su crudeza; pero lo hacían en tal forma que era inconfundible la separación nítida entre lo bueno y lo malo en forma paradigmática.

También concuerdo en que el arte no es ciencia natural ni matemática, aunque pueda referirse en sus representaciones a dicha clase de ciencias y valerse de ellas en la técnica creativa. También me parece muy interesante el distinguir la imaginación de la fantasía como lo hace el autor, ya que ésta "pasa de unas imágenes a otras impelida por la necesidad de variedad, de reposo, de distracción, de entretenimiento en las apariencias de cosas placenteras o de interés afectivo y patético; mientras que en el arte

la imaginación está tan refrenada por el único problema de convertir el tumultuoso sentimiento en clara intuición que muchas veces se ha sentido que era oportuno llamarla no "imaginación", sino fantasía, "FANTASIA POETICA -- CREADORA".

La consecuencia de hacer divisiones en la persona humana aparece con todas sus consecuencias: "El arte no es EL SENTIMIENTO en su manifestación inmediata... el poeta no delira, no se le hace de piedra el rostro, no vacila, no titubea, al hablar, no estalla en copioso llanto, sino que se expresa en versos armoniosos, haciendo de todas aquellas emociones el objeto de su canto... los sentimientos, en su manifestación inmediata, se "expresan", como suele decirse, porque, si no se expresaran, si fuesen al mismo tiempo hechos sensibles y corporales... no serían cosas concretas, es decir NO SERIAN en absoluto... Mas aquella expresión, aunque acompañada por un estado consciente, desciende, ella también, al grado de simple metáfora, -- cuando se le compara con la "expresión espiritual" o "estética", que es la única que verdaderamente expresa, esto es que da forma teórica al sentimiento y lo convierte en palabra y canto y figura. En esta diferencia del sentimiento contemplado o poesía respecto al sentimiento actuado o sufrido, estriba la virtud que se atribuye al arte como "libertadora de los afectos" y como "serenadora" (catarsis); así como la conjunta condena estética de -- aquellas obras o de aquellas partes de obras de arte en las que el sentimiento inmediato hace irrupción o se desahoga.. Igualmente de esta diferencia deriva el otro carácter (que viene a ser sinónimo, a la par que el precedente, de la expresión poética), su "infinidad", en contra posición a la "finidad" del sentimiento o de la pasión inmediata: lo cual se llama también el "carácter"universal" o "cósmico" de la poesía".

¿Cómo podríamos entender de acuerdo con esa teoría el famoso ---  
 "si quieres hacer llorar, llora" horaciano?. El sentimiento inmediato y ---  
 la emoción son el conducto por el que se canaliza la "catarsis" mientras ---  
 más pura es. Esto no implica la exclusión del pensamiento, de la voluntad,  
 de la pasión y del instinto. Bergson sí entendió el fenómeno y lo expresó---  
 en el "introyectar el instinto a la inteligencia". El poeta escribe sobre---  
 todo si es lírico, en medio del torbellino de la emoción y el sentimiento,---  
 del llanto o del delirio y natural o instintivamente vierte su facultad ---  
 innata en versos maravillosos y rítmicos. Esto no significa improvisación.  
 Nadie improvisa, estrictamente hablando, sino que ofrece el producto de su---  
 propio yo y de sus vivencias, conocimientos y emociones anteriores.

Por lo demás el menosprecio de Croce por la metáfora contradice ---  
 a la forma de hablar, al lenguaje, de ese instrumento el más usado por to---  
 dos los grandes poetas de la historia humana. ¿Qué quedaría de Homero o ---  
 del Dante si suprimiéramos sus metáforas y alegrías?.

Es por lo tanto falso el que la "expresión espiritual" sea la es---  
 tética", a no ser que entendiéramos por espíritu todo el complejo humano ---  
 sico-sonático o como entendía Descartes el "pensamiento". Así mismo la ---  
 "catarsis" no debe ser tomada "more platónico"; pues además el "divino" la---  
 usó en sentido ético como purificación del alma para poder alcanzar la idea  
 del Bien. Sicológicamente esa sobreexcitación de las facultades creadoras---  
 en que consiste la inspiración produce la liberación de afectos sobre-acumu---  
 lados y por lo tanto esa serenidad de que nos habla el autor; pero cronoló---  
 gicamente puede ser posterior a la producción misma de la obra y realizarse  
 ésta en un acto de angustia o de placer desbordantes.

Es natural que dentro de esta purismo excluya a la Oratoria del---  
 ámbito del arte porque según el "está sujeta y limitada por un intento prác---

tico, cualquiera que sea, tanto el de introducir en los ánimos una determinada verdad filosófica, histórica o científica, como el de predisponerles a un determinado y particular modo de sentir y a la acción correspondiente. ... Haciendo de ella un medio para un fin, la disuelve en ese fin".

Contra esta tesis se levantan los monumentos perennes del arte -- oratorio, las Filípicas de Demóstenes, las Catilinarias de Cicerón, los --- discursos de Bossuet o de Fenelón, para no citar sino unos cuantos ejen---- plos; obras acabadas y poéticas; ya que la poesía es la expresión de la belleza por medio de la palabra.

La irrealdad e inestabilidad de este pensamiento, obliga a Croce a confesar más adelante: ¿Cómo podría nacer esa síntesis estética que es la poesía si no estuviere precedida por un estado de ánimo conmovido?. Y este estado de ánimo, que hemos llamado sentimiento, ¿qué otra cosa es sino todo el espíritu, que ha pensado, que ha querido, que ha actuado y que piensa -- desea y sufre y goza y se afana en sí mismo?. La poesía seneja el rayo de sol que resplandece sobre esta obscuridad, la revista de luz y rinde claras las escondidas semblanzas de las cosas. Por eso misma ella no es obra de - almas vacías o de mentes obtusas; y por eso mismo los artistas, que mal profesando el arte puro o el arte por el arte, se cierran a las emociones de - la vida y a las ansias del pensamiento, demuéstranse completamente improduc- tivos y, cuando más aciertan en la imitación de otros o en un disgregado -- impresionismo".

¿Cómo se compadecería con estos extremos la existencia de poe-- tas filósofos como los tres que estudia Santayana: Lucrecio, Dante y Goethe o como Platón y Bergson.

Inútil es más tarde querer superar esos tajantes conceptos dicien- do que forman el "concepto común, aquél que luce o trasluce en todas las -- sentencias referentes al arte y al, que expresa o tacitamente, nos remiti--



nos de continuo y que es como el punto hacia el cual gravitan todas las --- discusiones de esa índole",... habla después de un apriori del Arte plasmado en las infinitas obras realizadas y del apriori lógico del arte que sólo -- existe "en los particulares juicios que él ha formado y forma, en las confu- taciones que él ha ejecutado y ejecuta, en las demostraciones que conducen- en las teorías que construye, en los problemas y grupos de problemas que ha resuelto y resuelve". En otra parte se muestra en cierta forma historicis- ta y afirma "la Estética, que es la Ciencia del arte, no tiene, pues, como imagina en ciertas concepciones escolásticas, la incumbencia de definir una vez por todas el arte y de desenvolver la corriente tela de conceptos, de -- manera que se cubra todo el campo de aquella Ciencia, pero es solamente el- continuo ordenamiento siempre ordenado y acrecentado, de los problemas a -- los cuales según las épocas diversas, da lugar la reflexión sobre el arte;-- y coincide en un todo con la resolución de las dificultades y con la crítica de los errores que proporcionan estímulo y materia al progreso incesante del pensamiento..... La Estética, aun siendo una particular doctrina filosófi- ca porque establece como principio suyo una particular y distinta categoría del espíritu, por lo mismo que es filosófica no se separa nunca del tronco- de la filosofía, ya que sus problemas son de relación entre el arte y las -- demás formas espirituales y, por lo tanto, de diferencia e identidad; ellas en realidad toda la filosofía, aunque iluminada con mayor insistencia por -- el lado que se relaciona con el arte."

Decíamos que es inútil querer volver atrás porque al tratar los problemas del arte, lo hizo en forma filosófica tanto al investigar su naturaleza y distinciones como la producción misma de la obra artística. En esta forma él mismo expulsó a la Estética del paraíso y no la puede volver a introducir.

Así mismo, habiendo dividido al sentimiento del espíritu vuelve atrás y arremete contra las "clasificaciones empíricas y naturalistas, que han formado los grupos de hechos internos y de hechos externos (como si los internos no fuesen conjuntamente externos y los externos pudieran subsistir sin interioridad), de almas y de cuerpos, de imágenes y de expresiones; y es sabido que resulta vano esfuerzo reunir en síntesis superiores aquello que ha sido diferenciado, ya no filosóficamente y formalmente, sino empíricamente y materialmente. El alma es alma por cuanto es cuerpo, la voluntad es voluntad por cuanto mueve piernas y brazos, o sea es acción; Y LA INTUICION ES TAL POR CUANTO, EN EL ACTO MISMO ES EXPRESION".

Hemos llegado a la parte esencial de la doctrina croceana, a la "teoría de la expresión"; pero llegamos después de haber afrontado varias contradicciones insuperables. La última de ellas es tan endeble que causaría risa pensar que se carece de voluntad cuando se está inmóvil o parálitico. Dice Croce, "esta profunda proposición filosófica de la IDENTIDAD DE INTUICION Y EXPRESION, vuelve a encontrarse, por lo demás en el común buen-sentido que se ríe de aquellos que dicen tener pensamientos pero no saber -

expresarlos, haber ideado una gran pintura pero no saber pintarla. Rentene, verba sequitur: si los verba no existen, tampoco está la res. "Es evidente que el artista, debido muchas veces a motivos fisiológicos o a imposibilidades físicas puede sentir la inspiración y sin embargo no poderla expresar ni siquiera con "palabras murmuradas para sí mismo" y en otras ocasiones debido a estados semejantes puede tener cegada momentáneamente la fuente de inspiración.

Tal parece como si Croce concibiera la expresión como algo puramente externo pero ya hemos visto que no es así. Preferimos quedarnos con la clásica nomenclatura de concepto, para el producto interno y palabra, para el externo comunicante; juicio y creación respectivamente. Croce distingue entre EXPRESION Y COMUNICACION pero no vemos con qué legitimidad después de las negaciones anteriores. Para nuestro autor la TECNICA se distingue del ARTE en que la primera se "coliga justamente al concepto de la comunicación. Tampoco aceptamos esta acepción puesto que la técnica es el simple medio o instrumento de la comunicación y en algunos casos puede poseerse innatamente, así por ejemplo hay poetas y pintores que jamás han estudiado y sin embargo han sido capaces de producir obras de arte.

Por esto varios autores han encontrado también otras varias tradiciones, como Berenson quien dice que si Benedetto Croce, el más autorizado de los escritores contemporáneos de estética, hubiese tenido en mente tal distinción, ¿habría dicho, como dice en Per una Poética Moderna (escri-

ta en 1922 y republicada en Nuovi Saggi di Estética<sup>1</sup>, que L'opera d'arte -  
 e sempre un atto spirituale? Quizá no. La obra de arte es el producto de--  
 la actividad de la mente, pero no tal actividad misma."

A su vez Miguel Angel González dice: "El arte definido con pala--  
 bras sinónimas como: "pura intuición", "visión", "contemplación", "imagina--  
 ción", "fantasía", "figuación", "belleza", "expresión lograda", "lenguaje", -  
 "Poesía", "lirismo" le ha creado a Croce serias dificultades, como, igual--  
 mente, reconocer las legítimas aspiraciones de las artes particulares.

El inefable campeón de la lucha contra el positivismo es, en unión  
 con otros grandes maestros quien nos ha permitido llegar a la teoría de la  
 BELLEZA COMO LENGUAJE que ahora presentamos internacionalmente a la crítica  
 filosófica.

### III.- TEORIA DE LA "BELLEZA COMO LENGUAJE".

"El lenguaje dice Buhler es afín al instrumento; bien pertenece a  
 los utensilios de la vida, es un órgano como el utensilio real, la cosa in--  
 termedia material ajena al cuerpo; el lenguaje es, como el instrumento, ---  
 un intermediario forjado. Unicamente, no son las cosas materiales las que--  
 reaccionan al intermediario lingüístico, sino los seres vivos con quienes -  
 tratamos. Una determinación circunspecta de las propiedades intermedias del  
 utensilio lingüístico tiene que hacerse ante todo en el taller y con los re-  
 cursos de los que lo conocen con más precisión. Los filólogos y linguis---  
 tas son los que tienen el conocimiento más íntimo de las lenguas humanas."

El lenguaje humano es según el autor "un instrumento de representación que se liberó cada vez más del mostrar y cada vez se alejó más de la imitación". Dicha representación se lleva a cabo mediante signos convencionales. La forma sonora de una palabra está constituida como signo y para ser signo.

Ahora bien en el fenómeno estético encontramos el uso de esos signos - llamados palabras en la poesía, en la oratoria, en el drama, en el canto y en otras manifestaciones; pero además de la palabra, el lenguaje del arte es sumamente rico y variado pues no consta únicamente de palabras sino de sonidos, líneas, colores, dimensiones, luces y otras formas más.

Así hemos llegado a nuestro concepto personal sobre la belleza. La primera vez que ensayé mi teoría fué en el año de 1950, en una conferencia de Mesa Redonda en Aula Martí de la Facultad de Filosofía y Letras, la última el 6 de mayo de este año en la Universidad de Guanajuato. Esta teoría ha sido discutida por filósofos de las más opuestas corrientes.

Dos años más tarde 1952 Carlos Bousoño publicó su Teoría de la Expresión Poética en la Editorial Gredos de Madrid y habló de la poesía en este tenor "poesía es, ante todo, comunicación, establecida con meras palabras, de un contenido psíquico sensorio-afectivo-conceptual... En ese contenido anímico comunicado, unas veces predominará lo sensorial; otras veces, lo afectivo, o lo afectivo-sensorial, etcétera. En cambio, el poeta, al expresarse como tal, nunca transmite puros conceptos, es decir nunca transmite conceptos sin mezcla de sensorialidad o de sentimentalidad".

Mi teoría expresa una comunicación que puede ser intencional o no intencional en la mente del autor. Casi nadie escribe o pinta para no ser leído o visto.

El concepto filosófico griego de la belleza está resumido en la teoría platónica de que "la belleza es el esplendor de la verdad"; verdad como

"descubrimiento del ente". Bellamente lo expresa Luis Juan Guerrero "en la vida diaria, dice, las cosas (o sea los entes en general) están cubiertas por las apariencias sensibles, los hábitos, las costumbres, por los más variados engaños convencionales y aun por las mismas palabras que empleamos como etiquetas para manejarlas más cómodamente. La verdad descubre la cosa o ente, la saca de su cobertura habitual, la muestra al desnudo.... ¿Que se descubre en la --- trastienda de las cosas?. Los filósofos griegos-a partir de los eleatas-respon- den: el Ser. Así la verdad consiste en poner al desnudo (es decir, en expo--- ner, sin apariencias ni engaños) el Ser de las cosas. Y así finalmente la belleza-en la tan mentada frase- es el esplendor del Ser. O sea de la desnuda - verdad de las cosas,... En todas ellas hay un común denominador: el Ser se des- cubre en la ordenada totalidad de los entes. En griego esa totalidad se llama "Cosmos.... y así, según esas distintas interpretaciones se dirá que ella es - el esplendor de la Idea (Plotino), del orden (San Agustín o de la forma (Santo Tomás".

La belleza, siendo una manifestación del ser, no puede con éste defini- rse por género próximo y diferencia específica pero sí puede describirse --- con definiciones genéticas o descriptivas como son las que hemos ido examinan- do en los diversos autores que hemos expuesto o criticado,

Clasificamos a la Estética como una ciencia filosófica, la "Ciencia- de la Belleza". Consideramos la belleza como OBJETIVA Y A LA VEZ COMO INTENCIO- NAL; es decir, como realmente existente y concretada en los objetos bellos pe- ro con tendencia hacia un contemplador posible. Mi posición es eminentemente- realista.

LA BELLEZA ES UN LENGUAJE COMUNICATIVO DE VIVENCIAS PERSONALES O SEA INTELECTUALES, VOLITIVAS, EMOCIONALES, SENTIMENTALES O INSTINTIVAS. La belle- za natural es el Lenguaje del Supremo Ordenador del Universo hacia los seres -

que mantiene en el orden y la belleza artística, el lenguaje del artista humano por el que comunica su mensaje a los demás seres, a su Ordenador o a los humanos.

UN OBJETO ES BELLO CUANDO POSEE LA CAPACIDAD DE CONMOVER PLACENTERAMENTE A LA PERSONA QUE LO CONTEMPLA. Analicemos esta definición. Santo Tomás de Aquino había dicho "PULCHRUM EST QUOD VISUM PLACET, ES BELLO LO QUE CONTEMPLADO AGRADA". Esta definición no es estrictamente objetiva como ---- correspondería a la posición realista del autor pues la hermosura de un objeto existiría si fuese contemplado; o sea que la belleza dependería del sujeto y no del objeto como lo afirman el Idealismo y el Subjetivismo.

Por esto afirmamos que el objeto es bello cuando posee la capacidad, es decir cuando tiene en su esencia misma dichas cualidades.

Empleamos el término conmover en todo el alcance etimológico de la palabra que proviene del latín CUM (simultaneidad) y MOV RE (mover, trasladar cambiar agitar).

Placenteramente, lo tomo en el sentido ordinario cuya sinonimia es el gozo, el agrado o aun la felicidad.

Digo la persona, tomando como tal el ente sicosonático incommunicable e indistinto.

Un objeto bello, digamos un policromo atardecer o un Moisés de Miguel Angel poseen en su esencia misma las cualidades para "agitar" simultáneamente el complejo humano, la persona que los contempla; pero si no hubiese tal contemplador dichas obras tenderían hacia dicha contemplación y seguirían siendo bellos. Con esta explicación confiero toda la categoría del destino y finalidad a la obra bella. La belleza causa placer y esto lo entendí desde el punto de vista psicológico, según los conceptos del Sadismo y del Masoquismo. Podemos contemplar una obra maestra que nos causa dolor, triste

za o aun terror y sin embargo gozamos en atormentarnos. Abusando de esta característica se explota con frecuencia las obras de "suspense" que tantos admiradores tienen.

Aunque el vehículo predominante para la comunicación estética, es la emoción; sin embargo toda la persona humana está siempre presente en cualquier acto creador o recreador y se puede afectar primordialmente la reflexión, la pasión o la sensualidad. Este mensaje propio del arte tiene mucho mayor fuerza que el abstracto del razonamiento. Tirteo con sus poemas, inflamó a los ejércitos griegos que desfallecían ante el combate; lo cual no habían logrado las exhortaciones de sus generales.

Otro aspecto que se colige de esta teoría es el de que existe UN SENTIDO COMUN ESTETICO RESPECTO A LA BELLEZA NATURAL Y AL ARTE REALISTA: quiero decir, que los hombres normales de todos los tiempos han sentido placer al contemplar la belleza natural o artística. Llamo hombres normales al común de los miembros de los pueblos que integran la gran cultura humana como los griegos, los hebreos, los europeos, los chinos, los persas, los hindúes, los árabes y todos los demás que integran la historia de la cultura. Anormales en estética llamaría yo a los pueblos que por ejemplo cifran la belleza de las mujeres en la deformidad de los labios, del cuello o de las orejas, como en Etiopía a los caníbales, tales como ese pueblo donde meriendan al padre de familia cuando llega a los sesenta años. Por esto nos explicamos el aprecio universal de la escultura y arquitectura griegas y de los otros grandes pueblos, así como la pintura y las demás artes mayores.

Entiendo la "Catarsis" como el momento sublime de la inspiración y recreación estéticas, cuando el artista o el recreador prescinden del "yo", del "aquí" y del "ahora" circunstanciales para sumergirse en el clima artificial y dimensión universal humana. De aquí la inmensa responsabilidad del artista que es capaz de transformar aun el concepto ético de los disfrutantes y aun--



que distingo entre Etica y Estética, entre belleza y bondad; sin embargo sigo la sublime teoría de la Grecia Clásica, el ideal de la "calocagatía" (bondad y belleza o "bondad bella de verse"). Las obras maestras de la Literatura Griega mostraban los vicios más terribles pero no eran pornográficas, ya que dicha mostración era inequívoca en sus efectos de hacer amar la virtud y odiar el mal.

El "arte" cubista, abstraccionista, estridentista, simbolista y en parte el surrealista así como otras derivaciones o degeneraciones modernas, encierran la mayor parte de las veces la impotencia ante la naturaleza, ante la anatomía humana o ante los rasgos psicológicos. Son alimento de estultos burgueses y en la mayor parte de los casos constituyen, aun técnicamente hablando, un fraude. Esta posición la he sostenido desde los inicios de mi teoría y ha sido publicada en diversos ensayos periodísticos. En último término, cuando hay arte, se requiere una iniciación para poder captarlo; luego, no es arte popular, sino de "élite" Ortega y Gasset lo define a la perfección: si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decirse que sus resortes no son los genéricamente humanos".

Mi posición es antípoda a la de Kant. Admito que la creación estética puede provenir de impulsos utilitaristas, o pragmáticos, de intenciones sociales, políticas o religiosas. Estas tres últimas han sido el móvil creativo de muchas grandes obras en la historia del arte y en nuestros tiempos van casi siempre unidas a todas las grandes producciones. Se puede pintar por hambre y hacer obra bella. Se puede escribir para ganar un premio económico y también lograr obras artísticas. El "arte por el arte", degrada al arte mismo y lo convierte en pasatiempo intrascendente. La "finalidad sin fin" es un contraste lógico.

En el momento de la creación no se requiere siempre la presencia actual del objeto que la inspira. Basta la presencia vivencial que pudo haberse basado en otra u otras vivencias anteriores.

Espero con justo anhelo las críticas a tan apasionante tema para proseguir adelante y mejorar, modificar y completar la teoría que presento.

En manos de los artistas se halla en gran parte el porvenir de un mundo más amable y pacífico. El artista vuelve a asumir su inefable papel de mensajero o portavoz de la divinidad.

## CONCLUSIONES DE LA PONENCIA: " LA BELLEZA COMO LENGUAJE "

1.- Definición descriptiva de la Belleza: LA BELLEZA ES UN LENGUAJE COMUNICATIVO DE VIVENCIAS PERSONALES. La Belleza natural es el lenguaje del Supremo Ordenador del Universo hacia los seres que mantiene en orden. La Belleza artística es el lenguaje del hombre artista por el que comunica su mensaje a sus semejantes o a su Ordenador.

2.- Definición descriptiva del Objeto Bello: UN OBJETO ES BELLO CUANDO POSEE LA CAPACIDAD DE CONMOVER A LA PERSONA QUE LO CONTEMPLA CAUSANDOLE PLACER. Hablo de CAPACIDAD porque la Belleza es intencional, ya que tiende hacia un contemplador actual o posible; pero encerrando en su esencia misma las cualidades para producir ese efecto. (Posición Realista Objetivista)...CONMOVER (Consimultaneidad; Movere-mover, agitar)...PLACENTERAMENTE. Debido al masoquismo más o menos desarrollado en los seres humanos, aun las obras trágicas causan placer; el placer de atormentarnos a nosotros mismos.

3.- Aunque el vehículo principal de comunicación estética es la EMOCION, sin embargo afecta al complejo humano sicosomático con predominancias intelectuales, volitivas, emocionales o sensuales.

4.- EXISTE UN SENTIDO COMUN ESTETICO RESPECTO A LA BELLEZA NATURAL Y LA-ARTISTICA REALISTA. Los hombres normales de todos los tiempos han sentido y sienten placer ante la belleza natural o artística realista. Como normales al común de los miembros de los pueblos que integran la gran cultura humana como los griegos, los hebreos, los europeos, chinos, japoneses, persas, hindúes o árabes. Anormales serían para mí esos pueblos donde la belleza de las mujeres la hacen consistir en el alargamiento exagerado del cuello, la deformidad de la nariz o los labios. Esto explica el aprecio mundial por las grandes obras de la pintura o escultura griegas o del Renacimiento.

5.- Entiendo por "Catarsis" el momento sublime de la inspiración y creación estéticas, cuando el artista o el recreador prescinden del "yo" del "aquí" y del "ahora" circunstantes para sumergirse en el clima maravilloso y misterioso y penetrar ("introyectando el instinto a la inteligencia") en la dimensión universal humana.

6.- LA ESTETICA ES UNA DOCTRINA FILOSOFICA AUTONOMA. Esto no quiere decir que esté aislada, sino en íntima conexión con las demás doctrinas en especial con la Etica. Sigo el ideal griego de la "bondad bella de verse".

7.- EL ARTE CUBISTA, ABSTRACCIONISTA, SIMBOLISTA, ESTRIDENTISTA Y EN PARTE EL SURREALISTA, ASI COMO SUS DERIVACIONES, ENCIERRAN LA MAYOR PARTE DE LAS VECES UNA IMPOTENCIA ANTE LA NATURALEZA, ANTE LA ANATOMIA HUMANA O ANTE LOS RASGOS SICOLOGICOS. Cuando hay en ellos belleza, mensaje bello, requieren una iniciación o pedagogía especializada para poder captarlos. Son por lo tanto de "elite" y estériles para la educación del pueblo. Dice Ortega con la fuerza que acosumbra: "Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decirse que sus resortes no son los genéricamente humanos".

8.- En el polo opuesto a Kant admito que LA CREACION ESTETICA PUEDE SER PORTAVOZ DE MENSAJES SOCIALES, POLITICOS O RELIGIOSOS. PUEDE TAMBIEN NACER DE IMPULSOS UTILITARISTAS O PRAGMATICOS, Se puede pintar por hambre y crear obra bella; se puede hacer poesía para ganar una beca o un premio económico y producir obras semejantes. No por esto pierde pureza la belleza. "El arte por el arte" de grada al arte mismo y lo convierte en pasatiempo intrascendente.

9.- En el momento de la creación no se requiere necesariamente la presencia actual del objeto que la inspira. Basta la presencia vivencial que puede referirse a otra u otras vivencias anteriores.

10.- En manos de los artistas se halla en gran parte, debido al ingente impacto del mensaje estético, el porvenir de un mundo más amable y pacífico. El artista vuelve a asumir el inefable papel de mensajero de la divinidad.

## INTRODUCCION.

Para intentar esbozar una teoría estética, sería necesario en estricto proceso filosófico, comenzar por establecer los principios de la Teoría del Conocimiento del autor, para así avanzar dialécticamente hacia cualquier doctrina de las que integran el ORGANUM completo.

Nos conformamos por ahora, con hacer una profesión doctrinal y so-mera de nuestro modo peculiar de concebir los principios del conocimiento.

Nuestra teoría personal podríamos llamarla algunos colegas, neoplatónica, pero abomino los "neos" por lo cual si quieren ponerle membrete a mi filosofía, sugeriría que la llamaran Aristotelismo Crítico.

El Sentido Común, es la forma primigenia del razonamiento humano en su forma espontánea. Los dichos populares tienen muchas veces fundamento en el sentido común. Este ego común, se convierte en crítico en el científico experimental o filosófico. La diferencia entre estos dos egos críticos, estriba en que el primero labora por medio de la experiencia de laboratorio o de cualquier otro tipo de investigación positiva y el segundo, es decir, el filósofo basa sus investigaciones en el razonamiento, sin descuidar el complemento indispensable de la ciencia experimental. El filósofo utiliza el método inductivo que parte de la experiencia de los hechos concretos hasta llegar al establecimiento de la ley universal. Las ciencias experimentales han ido evolucionando en la historia del mundo como una serie ininterrumpida de eslabones que se apoyan o disocian en caso de rectificación. Por esta razón hterran, según lo veremos en el cuerpo del ensayo, los que dicen que la ciencia moderna contradice a la antigua. No debemos olvidar que mientras los descubridores de América hallaban la redondez de la tierra y su rotación axial y su órbita al-rededor del sol, los presocriticos ya conocían claramente esta verdad, con más de veinte siglos de anticipación. También invocaremos la diferencia entre el concepto atómico de la escuela de Abdera y el de los modernos sabios de la energía nuclear.

El filósofo emplea igualmente el método deductivo que consiste en partir de la ley universal descubierta a la aplicación de la misma en los casos concretos.

La Filosofía es la ciencia que estudia<sup>la</sup> etiología última de los seres a la luz de la evidencia de la razón natural. Su autonomía no quiere decir aislamiento ni divorcio de las demás doctrinas o ciencias experimentales. El "Conócete a tí mismo" de Sócrates lo interpreta como un acto de autoanálisis y reflexión en el que intervienen todas las características del acto psicológico de la introspección simultáneamente.

Mi posición es eminentemente realista. Es lo mismo cosa que objeto. El objeto (ob-delante; jacere-estar puesto), es la cosa delante del ser cognoscente. Conocemos las cosas porque existen, no existen porque las conozcamos.

El mundo real existe independientemente de nuestro conocimiento aunque tienda hacia nosotros. O sea es intencional. Sin embargo, en los astros donde llegue el hombre a comprobar que no hay seres pensantes, esos mundos existieron y existirán independientemente de nuestros descubrimientos.

El proceso del conocimiento de un objeto real comienza en una forma física, fotográfica, según es conocido por el fenómeno fisiológico visual. Posteriormente y hablo de anterioridad o posterioridad por simple método pedagógico, se realiza la impresión física y sensible de la imagen en ese almacén que es la imaginación. La inteligencia (intus-interior; legere-leer) lee el interior de la imagen y en una operación que ya no tiene nada de común con la materia, si no es el origen, abstrae la idea (visión) y la produce o concibe en esa primera operación intelectual llamada Abstracción. Aún no hay un verdadero conocimiento sino hasta que el entendimiento vuelve sobre sí mismo y es consciente de su conocimiento. (Sabe que sabe). Esto sucede al aplicar dicho concepto (predicado) a un sujeto y judicar. El juicio es la operación por la que afirmando una y negando separa el entendimiento un pre

dicado. En el proceso dialéctico y obrando de acuerdo con el axioma de que "dos seres iguales a un tercero, son iguales entre sí", compara una verdad común entre dos juicios y saca una conclusión. Esta operación es el raciocinio. Hay muchas formas de raciocinar, las cuales estudia la Lógica.

Pero el hombre, compuesto psicosomático encierra en el complejo de su ser y en forma estructural, no sólo inteligencia e imaginación, sino emoción, instinto y otras facultades. Por medio de la emoción y del instinto tiene un tipo de conocimiento directo que es la intuición. Concibo la intuición como diría Bergson, como la "introyección del instinto a la inteligencia para contemplar las vivencias que ahí se realizan". Esta contemplación puede expresarla siempre interna o externamente mediante la descripción. La intuición es el conocimiento emocional y lo llamo conocimiento por su vehículo que es la emoción pero no porque pueda aislarse uno solo de los elementos funcionales de la estructura humana. Podrá predominar alguno de ellos, el intelectual, el sensible, el instintivo, pero sin faltar los demás. En este tipo de conocimiento hallamos la catarsis estética y la resultante de dicho acto creativo maravilloso que es la obra de arte, objeto en cuanto receptáculo de belleza, de la parte primordial de nuestra investigación.

La catarsis, fenómeno que explicaremos al esbozar nuestra propia teoría, es una expresión, una extroversión, es un acto de comunicación, independientemente de que el artista sea introvertido o extrovertido. Nunca un temperamento es ciento por ciento introvertido o extrovertido, sino que siempre hay un predominio de una de las dos características. Dicho predominio o porcentaje hace que denominemos introvertida o extrovertida a una persona. El acto creativo del artista, repito, es siempre una extroversión, a pesar de lo que nos digan las biografías y de lo que hayamos experimentado personalmente de artistas que quisieron quemar sus producciones por parecerles indignos vehículos de su concepción interna. Tal se dijo de la Eneida Virgilio. Yo lo experimenté en una

producción literaria novelística, salvada del fuego y que obtuvo posteriormente el Premio Nacional de Literatura; me refiero a la novela de Francisco Rojas González, el laureado cuentista mexicano, *La Negra Angustias*.

Trataremos, por lo tanto, de estudiar primeramente el esbozo histórico de la Estética, sin pretender agotar el exámen de todos sus exponentes, sino tan solo de los principales. Posteriormente haré la crítica más detallada de los autores clave para mi investigación. Por último expondré someramente mi propia teoría que ha venido siendo discutida en conferencias, ponencias y mesas redondas desde hace dieciocho años. Mi teoría trata de ser aplicada principalmente a la belleza natural y al arte realista o a las escuelas provenientes de este único tipo de arte que me interesa, pues como lo diré y expondré, la belleza es un lenguaje y tiene fundamentalmente un sentido social. Este es el único arte que ha prevalecido a través de los siglos y que es asequible a todos los seres que tienen el don de la percepción estética en todas las razas o grupos humanos.

Como consecuencia de esta doctrina en la que baso toda mi filosofía, adelantaré en este preámbulo el concepto de que la belleza reside en el objeto y atiende hacia un contemplador posible, quien a la vez puede proyectar vivencias anteriores, tomadas siempre de la realidad, sobre objetos que carezcan de las cualidades que constituyen la belleza de los objetos. Es así como concibo la "empatía" o "proyección sentimental".

Mi Estética no es en sentido estricto normativa sino de investigación y proposición. La Filosofía se propone, no se impone. Permitirá distinguir históricamente la esencia y función de las obras del gran arte realista de todos los tiempos que es el que prevalece en la época moderna. Si el arte no es funcional, no vale la pena dedicarse a él en cuerpo y alma. La vida es demasiado corta para entregarla a futilidades. En cambio si logramos demostrar que su función es fundamentalmente social en los más amplios sentidos como son la pedagogía,

la política en su acepción científica, la religión, la historia, la jurisprudencia y otras más.

Comienzo por hacer una profesión pública de mi posición antípoda a la teoría kantiana del "arte por el arte" y la "finalidad sin fin". Declaro a la Estética como ciencia práctica y utilitaria. Los artistas arreglan con mayor facilidad el mundo que los sabios descarnados, que los religiosos infinceros y rutinarios, que los políticos venales o que los pedagogos desprestigiados o -- que simplemente carezcan de ese divino arte que es la Oratoria.

---



El pensamiento sobre la Estética del Marxismo, lo podemos hallar en Marx y Engels, no en obras específicas, sino diluido en artículos, opúsculos, prólogos o capítulos de tratados.

Referente a Marx tenemos: La Gazeta Renana, Anekdotas, Contribución a la Crítica de la Economía Política; La Crítica Moralizante y la Moral Crítica; Contribución a la Historia de la Cultura Alemana; Los Debates de la sexta dieta Renana; El Dinero; Contribución a la Crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel; El 18 Brumario de Luis Bonaparte; Carta a Lassalle (1859-1861); La Santa Familia; Carta a Enrique Marx; Notas sobre la nueva instrucción prusiana relativa a la cen-  
sura; Carta a Engels (3 de mayo de 1855 y 26 de octubre de 1864; 25 de marzo de -  
1868); Carta a P. Ernest (5 de junio de 1890); Carta a Lassalle (18 de mayo de --  
1859); Carta a Minna Kautsky (26 de noviembre de 1885); Carta de Minna Kaustky --  
(abril de 1882).

De Engels tenemos: Carta a José Bloch (21 de septiembre de 1890); Carta a Victor Adler (10 de agosto 1892); Carta a Hans Starkenburg (25 de enero -  
de 1894); Carta a Bebel (22 de junio 1885); Carta a Marx (10 de diciembre de 1873  
4 de octubre de 1852 y 27 de febrero 1865). La Subversión de la Ciencia por el --  
señor Eugenio Dühring; Origen de la familia, de la Propiedad Privada y del Estado;  
Antiguo prefacio a la Dialéctica de la Naturaleza; Signos Retrógrados del tiempo;  
El Estado de Alemania; Karl Grün: Sobre Goëthe desde el punto de vista humano; --  
Ludwig Feurbach; El Estado Prusiano (N.York Tribune 28 de octubre 1851); El Socia-  
lismo Alemán en Verso y en Prosa; La Situación en Inglaterra; Pasado y Presente de  
Carlyle; Tomás Carlyle; Cuadernos de su última Hora; Daumer, La Religión del Nuevo  
Biglo; Una Palabra a la Reforma; Sobre Enrique Heine; Rápido Progreso del Comunis-  
mo en Alemania y Ludwig Feuerbach; Los Verdaderos Socialistas; Canto del Camarada  
de Jorge Waerth; Señor Tidmann; Carta a Schlüter (1885).

De Marx-Engels:

La Ideología Alemana.

Estudios Filosóficos.

Obras Póstumas de Karl Marx.

Friedrich Engels y Fernand Lassalle.

Manifiesto del Partido Comunista

Artículos de la Nueva Revista Renana (1850).

J. Freville

Se encargó de entresacar esa antología que pasamos a examinar:

"Los Filósofos, dice Marx, no brotan de la tierra como hongos; son los frutos de su época, de su pueblo, cuyos jugos más sutiles más preciosos y menos visibles se expresan en las ideas filosóficas. El mismo espíritu que construye los sistemas filosóficos es el que construye las vías férreas, con las manos de los obreros. La Filosofía no es exterior al mundo. (Gazeta - Renana).

---Efectivamente eso somos los filósofos y no manifiesto presunción al llamarme tal. Ahora bien, el filósofo es producto del medio socio-económico, pero a la vez transforma ese medio en el que vive y como ejemplo tenemos a la trilogía suprema de Grecia: Sócrates, Platón y Aristóteles o al mismo Carlos Marx.---

Dicen Marx y Engels:

"No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia. En el primer caso, se parte de la conciencia como del individuo vivo; en el segundo, que corresponde a la vida real, se parte de los individuos vivos reales y se considera la conciencia como su conciencia solamente". (IDEOLOGIA ALEMANA).

---Es cierto que hay un determinismo relativo respecto al medio mencionado, pero a la vez en casos específicos, sucede lo contrario y así vemos --- que en un medio criminal y de padres criminales, el hombre por su libre albedrío, puede liberarse y como una reacción se transforma en un ser útil a la sociedad --- y hasta en un héroe.---

"Las ideas de la clase dominante son, en cada época, las ideas --- dominantes, es decir, que la clase que es la potencia material dominante de la sociedad, es igualmente la potencia espiritual dominante". Sin embargo, cuando viene la "Suplantación de una clase por otra", se ve forzada, aunque no sea más que para realizar sus fines, a presentar su interés como el interés general de --- todos los miembros de la sociedad, es decir, idealmente hablando, a dar a sus --- ideas la forma de la universalidad, a presentarlas como las únicas racionales, --- universalmente válidas...No se presenta como clase, sino como representante de ---

de la Sociedad entera..." (IDEOLOGIA ALEMANA).

---Estoy de acuerdo en este concepto pero, añado solamente que en el seno mismo de la sociedad dominada se incuban las ideas revolucionarias - que después dominarán. Esto coincide con la Filosofía Marxista total. El --- texto lo afirma: "En el seno de la vieja sociedad se han formado los elementos de una sociedad nueva; la disolución de las ideas antiguas marcha a la - par con la disolución de las antiguas condiciones de existenciá".

La religión y la moral, son demasiado elásticas para adaptarse a cada época, en especial las dos primeras; pero a pesar de ello mantienen - un cúmulo de ideas básicas o esenciales que permanecen latentes y se patentizan cuando las circunstancias lo requieren. En esta forma los elementos filosóficos que encierra El Decálogo son comunes a la moral y a los principios morales empleados por las religiones de todas las épocas históricas, si hablamos de las grandes culturas que son las que hacen la Historia. La contradicción a la que hace mención Engels en su Crítica a Dühring no es substancial - sino accidental. Si en efecto, "La moral es moral de clase"; esto se debe a que las clases dominantes de todos los tiempos han juzgado que es la única forma de mantener la armonía social, la convivencia humana; lo cual nos obliga a deducir que la naturaleza humana no se ha modificado substancialmente y que - jamás desaparecerá "la lucha de clases". En esta forma, también, el principio marxista de "Dar a cada quien según su capacidad y según su trabajo" implica el reconocimiento de la diversidad de capacidades y de trabajo. Lo que hace - el socialismo y lo hace maravillosamente, es intentar destruir la injusticia - social basada en la sangre, la "nobleza" o la herencia de padres ricos, para - así convertir a la sociedad en clases o si esta palabra molesta., en ESTRUCTURAS ABIERTAS, para que pueda ascender cualquier individuo mediante su capacidad y su esfuerzo, dándole los elementos para su capacitación.

"La producción capitalista es hostil a ciertas ramas de la producción espiritual, como el arte y la poesía" (MARX; TEORIAS SOBRE LA PLUSVALIA) Los artistas que son casi siempre la rebeldía hecha ley de sí mismos y el anarquismo personificado; florecen en cualquier estadio histórico. Además entre -- los burgueses, unos por sensibilidad aunque esté algo embotada y otros por pose, siempre hay Mecenas protectores del arte y de los artistas.

Se ha calumniado muchas veces al marxismo diciendo que pretende colocar a la economía como "Causa, como la única activa" en el desarrollo político, jurídico, filosófico, religioso, literario, artístico y demás "y que todo el resto no ejerza más que una acción pasiva". Al contrario, se trata de una ACCION RECIPROCA sobre la base de la necesidad económica, que es en última instancia, LA DETERMINANTE... "Los hombres hacen su propia historia, pero en un medio dado que la condiciona sobre la base de relaciones reales anteriores, entre las cuales las condiciones económicas, por muy influenciadas que puedan estar por las otras condiciones políticas e ideológicas, no dejan de ser, en última instancia, las condiciones determinantes". CARTA A STARKEBURG).

---En mi carta periodística a Krushchev, lo felicitaba calurosamente por su gusto estético realista, lógico con el Marxismo, pero le reprobaba por la censura que no sólo él sino sus predecesores habían hecho contra lo que no fuese creado en este estilo. Repudio desde hace muchos años el abstraccionismo, el cubismo, el estridentismo y todas las otras formas "artísticas" de elite, no asequibles al pueblo, carentes de función social, carentes por lo tanto de todo sentido. Sin embargo, le decía, nunca me atravesaría a prohibirlas, sino que buscaría exhibirlas, desenmascararlas, desnudarlas y hacer que se avergonzaran y las repudiaran sus snobistas admiradores. El artículo de Marx censurado por el Rey de Prusia, Federico Guillermo IV en 1842, sólo pudo publicarse hasta el año siguiente en Anekdotia, editada en Suiza por Ruge. Su clarísimo pensamiento confirma mi protesta que yo basé en la censura a Shostakovitch y a varios escritores rusos contemporáneos. Leámosla: "Mi propiedad es la forma, constituye mi individualidad espiritual. El estilo es el hombre ¡y en qué forma! ¡La ley me permite escribir pero con la condición de escribir en un estilo distinto del mío! ¡Tengo el derecho de mostrar la cara de mi espíritu, pero en adelante debo encerrarlo en giros prescriptos! ¿Qué hombre de honor no se enrojece ante tal pretensión y no prefiere esconder la cabeza bajo la toga? La toga, por lo menos, deja suponer una cabeza de Júpiter. Los giros prescriptos no significan otra cosa que "Bonne mine de mauvais jeu". Admiráis la variedad maravillosa, la riqueza inagotable de la naturaleza. No exigís que la rosa tenga el perfume de la violeta, pero lo que el espíritu tiene de más rico, ¿no debe tener la facultad de existir, sino de una sola manera? Yo soy un humorista, pero la ley me ordena que escriba seriamente. Soy osado, pero la ley me ordena que mi estilo sea moderado

to. Gris sobre gris, he ahí el color único, el color autorizado de la libertad. La menor gota de rocío en la que se refleja el sol, cintila en un inagotable juego de colores, pero el sol del espíritu, cualquiera que sea el número de individuos y la naturaleza de los objetos en que se quiebra, no podrá dar más que un solo color: ¡el color oficial!. La forma esencial del espíritu es la alegría, la luz, y vosotros hacéis de la sombra su única manifestación adecuada; no debe vestirse más que de negro y sin embargo no hay una sola flor -- negra entre las flores. La esencia del espíritu es siempre la verdad misma. -- ¿Y qué le fijáis como esencia? La modestia. Sólo el indigente es modesto, --- dice Goethe ¿Es en un indigente que queréis transformar al espíritu? ¿O la modestia no será más que la modestia del genio de que habla Schiller?. Entonces -- transformad primero a todos vuestros conciudadanos, y ante todo a vuestros censores, en genios".

Hay una serie de artículos de Marx de la Gazeta Renana en los que toma inexplicablemente una posición estética casi kantiana del "arte por el -- arte" y la "finalidad sin fin".

El escritor debe, naturalmente, ganar dinero para poder vivir y escribir, pero en ningún caso debe vivir y escribir para ganar dinero.

Cuando Béranger canta:

Yo no vivo más que para hacer canciones

Si me quitáis mi empleo, Monseñor,

Tendré que hacer canciones para vivir.

hay en esta amenaza la confesión irónica de que el poeta decaes cuando la poesía se convierte para él en un medio. El escritor no considera en manera alguna sus trabajos como medios. Son fines en sí. Tan no son un medio para él y -- para los otros, que sacrifica su propia existencia a la existencia de ellos, cuando es preciso, y, de otra manera, como el predicador religioso, se apega -- al principio: "Obedecer a Dios más que a los hombres", a los hombres entre los cuales está confinado con sus necesidades y sus deseos de hombre. Por el contrario, y quisiera ver a un sastre a quien hubiese ordenado un frac parisiense y no trajese una toga romana, bajo el pretexto de que responde mejor a la ley eterna de la belleza. La principal libertad de la prensa consiste en no ser -- un oficio. El escritor que la rebaja hasta convertirla en un medio material,

merece, como castigo de esta cautividad interior, la cautividad exterior, la censura, cuya existencia es ya su castigo".

Como un desideratum sería lo mejor y más deseable que el artista hiciera su obra para comunicar su propio mensaje social, político o ideológico y no por fines económicos. Pero en todos estos casos nunca se les considera ni ellos consideran como "un fin en sí" a sus producciones.

En la Ideología Alemana, sostienen Marx y Engels que "La concentración exclusiva del talento artístico en algunos individuos y su anulación en las grandes masas, es un efecto de la división del trabajo. Aún cuando, en ciertas condiciones sociales, cada cual pudiese llegar a ser excelente pintor, no impediría que cada cual fuese también un pintor original, de manera que también aquí la diferencia entre el trabajo "humano" y el trabajo "único" se remite a un absurdo. Con una gran organización comunista de la sociedad terminan, en todo caso las sujeciones del artista a la estrechez local y nacional, que proviene únicamente de la división del trabajo, y la sujeción del individuo a un arte determinado, que lo convierte exclusivamente en un pintor, un escultor, etc; tales nombres expresan ya la estrechez de su desarrollo profesional y su dependencia de la división del trabajo. En una sociedad comunista, ya no habrá pintores, sino, cuando mucho, hombres que, entre otras cosas pinten".

---Estoy en desacuerdo y aquí hago pública mi ideología socialista, no comunista. El Comunismo es una bellísima utopía más hermosa y mejor desarrollada que las anteriores de Platón, de Campanella o de Tomás Moro; pero que jamás ha tenido una realización histórica, sino en pequeñas comunidades aisladas que pronto desaparecen como la maravilla del Cristianismo original, los Hospitales de Vasco de Quiroga y otras más. Por otra parte el arte es tan exclusiva, absorbente y exhaustivo, que exige una vocación y una vida; pero nunca la tesis de los eminentes autores de que "En una sociedad comunista, ya no habrá pintores, sino, cuando mucho, hombres que, entre otras cosas pinten".

Engels demuestra en La Subversión de la Ciencia por el Señor Eugenio Dühring, que el arte es monopolio de las clases dominantes. "Sin la esclavitud (que hizo posible la división del trabajo en gran escala entre la agricultura y la industria), no podría concebirse el arte ni la ciencia de Grecia:

sin esclavitud no hubiera existido el Imperio Romano, pues "...mientras el trabajo humano era tan poco productivo, que apenas suministraba un remanente después de cubiertas las necesidades más perentorias de la vida, no podía -- pensarse en intensificar las fuerzas productivas, en extender el mercado, en perfeccionar el Estado y el Derecho, en fundar un arte y una ciencia, más que valiéndose de una división reforzada del trabajo que debía tener forzosamente por base la gran división del trabajo entre las masas entregadas al simple -- trabajo manual y unos cuantos privilegiados a cuyo cargo corría la dirección de esos trabajos, el comercio, el cuidado de los negocios públicos, y, más -- tarde, el cultivo del arte y de la ciencia..".

---Coincido punto por punto en esta parte de la interpretación histórica que hace Engels. Creo que confirma lo que expuse antes al hablar de los Mecenas en el ciclo capitalista.

Concuerdo con Marx cuando en La Contribución a la Crítica de la Economía Política dice: "En cuanto al arte, ya se sabe que los períodos de florecimiento determinado no están ni mucho menos, en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni por consiguiente, con la base material, el esqueleto, en cierto modo de su organización"... "Toda mitología somete, domina y moldea las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y desaparece, por lo tanto, cuando se llega a dominarlas realmente... El arte griego supone la mitología griega, es decir, la naturaleza y la sociedad misma moldeadas ya de una manera inconscientemente artística por la fantasía popular..."

Para explicar el carácter humanístico del arte griego que siempre ha conmovido a los públicos de todas las épocas ofrece esta interpretación? - "¿Porqué la infancia social de la humanidad, en lo más bello de su florecimiento, no habría de ejercer un eterno atractivo, como una fase desaparecida para siempre?". Antes había dicho: "¿un hombre no disfruta con la ingenuidad del -- niño y no debe aspirar a reproducir, en un nivel más elevado, su sinceridad? - ¿No revive en la naturaleza infantil el carácter propio de cada época en su -- verdad natural?".

---No acepto este último razonamiento porque distingo entre Vivilización y Cultura. Hemos avanzado increíblemente en lo que se refiere a la primera, pero en materia cultural aún vivimos en gran parte de la cultura griega y de las otras grandes culturas de la humanidad. Si la representación o la --

simple lectura del Edipo Rey de Sófocles nos emociona, es por el psicoanálisis que el gran trágico hizo, hace veinte siglos, en la persona de sus - agonistas descubriendo el subconsciente y el inconsciente de los mismos que por ser paradigmas humanos universales, nos vemos retratados y analizados - en ellos. "Los griegos no eran "niños normales" como dice el maestro Marx. Los griegos eran gigantes, eran pueblos adultos, en el que se formó la filosofía y la ciencia de todos los tiempos en primacía con otras culturas. Con distinta aplicación, según la época, aún vivimos de ellos. Ellos separaron la Teología de la Filosofía.

Oigamos a Sófocles en la obra mencionada:

Dica Edipo: "Servir a sus semejantes es el mejor ejemplo que un hombre puede hacer de su ciencia y de su riqueza". Este servicio y función social de la economía y de la cultura no son en detrimento del propio sabio o del rico.

Tiresias añade: "¡Cuán funesto es el saber cuando no proporciona ningún provecho al sabio!"

"Oh riqueza y realeza y arte de gobernar, el más difícil de todos en esta vida agitada por la envidia", grita en su desesperación Edipo.

El realismo y pragmatismo se muestran en estas palabras de -- Creonte: "porque yo nunca he preferido el título de rey al hecho de reinar - efectivamente; como no lo preferirá nadie que piense prudentemente..." Líneas adelante expone la doctrina mirífica de la amistad que heredaría Cicerón: "Porque el repudiar a un buen amigo es para mí tanto como sacrificar la propia vida, que es lo que más se estima..." Enseguida expone maravillosamente la doctrina del bien integral..."Porque el tiempo es la única prueba del hombre justo, ya que al malvado basta un día solo para conocerlo".

El Coro condena el orgullo con claridad inmaculada: "El orgullo, cuando hinchado vanamente de su mucha altanería, ni conveniente ni útil para nada, se eleva a la más alta cumbre para despeñarse en fatal precipicio, de donde le es imposible salir..."

Estos son unos cuantos ejemplos tomados al azar, pero podríamos citar muchos más y digo esto sin citar a Esquilo, a Eurípides o a la inmensa - variedad, ideológica de sus filósofos.



En su carta a Minna Kaustsky reconoce Engels el carácter finalista y funcional del arte. En efecto, dice, "no soy en manera alguna adversario de la poesía de tendencia como tal. El padre de la tragedia, Esquilo, y el padre de la comedia, Aristófanes, fueron ambos notadamente poetas de tendencia, lo mismo que Dante y Cervantes, y lo es el primer drama político alemán de tendencia...Pero creo que la tendencia debe resaltar de la acción y de la situación, sin que sea explícitamente formulada, y el poeta no está obligado a dar al lector la solución histórica futura de los conflictos que describe".

---Al explicar mi propia teoría confirmaré la parte marxista de mis ideas, las coincidencias y las divergencias. De antemano reconozco en Marx, en Croce y en Santaya a los maestros que me permitieron develar y profundizar más en la esencia de la belleza artística. La admiración de Marx y Engels hacia las obras de Balzac constituye una reafirmación de sus conceptos estéticos realistas y funcionales.

Engels precisa su pensamiento realista fundado en los hechos mismos históricos contra los modelos prefabricados y aplicados arbitrariamente a tales hechos. "En cuanto a vuestra tentativa, dice, en la Carta a Ernest, de explicar la cosa de una manera materialista, tengo que decir, ante todo, que el método materialista se transforma en un contrario si, en vez de servir de hilo conductor en los estudios históricos, es aplicado como un modelo preparado sobre el cual se tallan los hechos históricos".

---Que escuchen bien esto los ortodoxos dogmáticos del marxismo.

De suma importancia para comprender la tesis de Marx sobre la censura a los artistas es el testimonio de su hija Eleanor; "Mi padre era un gran admirador de Heine, amaba tanto al hombre como a sus obras y ERA MUY INDULGENTE CON SUS DEBILIDADES POLITICAS. DECIA QUE LOS POETAS SON ORIGINALES, QUE HAY QUE DEJARLOS SEGUIR SU CAMINO Y QUE NO SE LES DEBE APLICAR LA MISMA MEDIDA QUE A LA GENTE ORDINARIA". Ojalá los actuales jefes del Comunismo aplicaran esto mismo a Ehrenburg, a Pasternak y a los demás artistas que no han compuesto en el estilo oficial. Creo que las últimas actitudes por las que Mao Tse Tung ha acusado de revisionista a Krushchev, producirán una mayor libertad de expresión artística en Rusia.

La principal obra sobre Estética Marxista, fué escrita por - Jorge Plejanov, el fundador de la socialdemocracia rusa, muerto en 1918; - se titula El Arte y la Vida Social.

Comienza por demostrar el mal planteamiento que se había hecho de la estética en Rusia al llevarla por una de estas dos características: el arte debe contribuir al desarrollo de la conciencia humana, al mejoramiento del orden social" o bien "El arte es en sí mismo un fin, y el convertirlo en un medio para alcanzar otras finalidades accesorias, aunque más nobles, significa desprestigiar la dignidad de la obra artística". Esta posición eminentemente kantiana fué combatida por Chernishevsky y Dobrolúbov. El primero decía: "El arte por el arte es una idea tan extravagante en nuestros tiempos como "la riqueza por la riqueza", "la ciencia por la ciencia", etc. Todos los asuntos deben servir en provecho del hombre, si no quieren ser una vana y ociosa ocupación: la riqueza existe para que la goce el hombre, el arte también debe -- servir para algún provecho esencial y no debe ser un placer estéril". En otra parte sostenía: "El arte, o mejor dicho la poesía (la poesía, porque las otras artes poco significan en este aspecto), propaga en la multitud de lectores una enorme cantidad de conocimientos, y, lo que es más importante, divulga los conocimientos elaborados por la ciencia. He aquí en lo que consiste el gran sentido de la poesía en la vida"... El arte no sólo reproduce la vida, sino también la explica; a menudo sus obras tienen sentido del juicio sobre las manifestaciones de la vida: ¡Sé ciudadano; Sirviendo al arte!

La concepción opuesta la sostuvo el célebre Pushkin en la época de Nicolás I: ¡Marchaos! ¿Qué tiehe que ver con vosotros el poeta pacífico? -- ...No hemos nacido para las agitaciones de la vida, ni para el lucro ni para el combate... Sí para la inspiración, para los dulces sonidos y creaciones..." Plejanov enmienda el defectuoso planteamiento. "no debe, dice, examinársele como todos los problemas semejantes desde el punto de vista del "deber"... "no lo analizamos desde el punto de vista de lo que debiera ser, sino desde el punto de vista de lo que ha sido y lo que es. Por eso planteamos la cuestión así - ¿En qué condiciones sociales surge y se fortalece en los artistas y en la gente que se interesa vivamente por la obra artística la inclinación hacia "el arte por el arte"? y ¿la de conceder a las obras artísticas el significado de juicios sobre los fenómenos de la vida"?

Pushkin cambió de parecer, y de cantor de La Libertad en tiempos de Alejandro I, lo obligaron Nicolás I y su Jefe de Gendarmes quienes quisieron encauzar su musa por los caminos de la "moralidad oficial"; pero, decepcionado, se refugió en la teoría del "arte por el arte". Así le dijo a Nicolás I Tú eres un zar. Vive solo, sigue el camino por donde te conduce tu libre inteligencia, perfeccionando los frutos de los pensamientos queridos y no pidiendo recompensa por la hazaña noble"... Por esto concluye Plejanov, "la tendencia hacia el arte por el arte" surge allí donde existe discrepancia entre los artistas y el medio que los rodea". Gautier y los románticos franceses sufrieron un fenómeno parecido al reaccionar contra la burguesía. Los primeros realistas franceses como Goncourt y Flaubert, así como los parnasianos, se cuentan entre éstos.

La posición opuesta, es decir, la concepción utilitaria del arte"...surge allí donde existe la simpatía mutua y la comprensión entre una considerable parte de la sociedad y los hombres que se interesan más o menos activamente por la obra artística. "Todo régimen político prefiere siempre el concepto utilitario, en cuanto sirve a sus intereses...dirigir todas las ideas al servicio de la causa que defienden".Profundizando aún más, demuestra que "la teoría utilitaria del arte lo mismo se amolda a criterio conservador o revolucionario"...Gautier decía que "la poesía no sólo no demuestra nada, sino que tampoco relata nada. La belleza del verso depende sólo de su musicalidad y del ritmo". Plejanov sostiene todo lo contrario: "La producción poética y en general la obra de arte, siempre relatan algo, porque siempre expresan alguna cosa..." "La preocupación exclusiva por la forma se explica por el absoluto indiferentismo político social".

Plejanov va afinando sus deducciones hasta llegar a este otro punto: "El ideal de belleza prevaleciente en determinado tiempo, en determinada sociedad o en determinada clase de una sociedad, tiene su raíz, parte en las condiciones biológicas del desarrollo del género humano, que crean particularidades de raza, y parte en las condiciones históricas del nacimiento y de la existencia de esta sociedad o clase". Sin embargo tanto los románticos como los realistas no intentaron unos y no pudieron los otros modificar el medio social.

En otro capítulo afirma Plejanov: "El misticismo es irreconciliablemente hostil a la razón. Pero está enemistado con la razón no sólo el que cae en el misticismo. Lo está también quien defiende por una u otra causa y de uno u otro modo una idea falsa. Cuando una idea falsa sirve de base a la obra artística aporta contradicciones intrínsecas, DE LAS CUALES SUFRE INEVITABLEMENTE SU MERITO ESTETICO.

---Estoy en total desacuerdo con este último párrafo, puesto que considero a la Estética como doctrina autónoma aunque relacionada con las demás ramas filosóficas y científicas como son la Ética, la Política o también con la Sociología. Así como una obra inmoral puede ser bella, así -- también las ideas místicas produjeron toda una literatura con autores de la talla de Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Fray Luis de Granada, Teresa de Avila y la escultura arquitectura y pintura del medievo. Como desideratum, concuerdo como los griegos en el ideal de la "bondad bella de verso".

Tampoco apruebo esta afirmación "Sé muy bien que el artista NO ES RESPONSABLE DEL SENTIDO DE LOS DISCURSOS QUE PRONUNCIAN SUS HEROES. Pero nos dá a comprender frecuentemente de una u otra manera, su relación con estos discursos, por consecuencia de los cuales podemos juzgar sus propias ideas".

Plejanov confiesa en esta forma la responsabilidad que había negado. Siempre se ha juzgado el pensamiento de los autores por los personajes de sus obras, analíticamente estudiados. Así en la voz del Coro hallamos la filosofía de Esquilo y de Sófocles e igualmente en la voz de los principales actores.

Me uno fervientemente pues aún es aplicable hoy en día, lo dicho hace cincuenta años por el maestro Plejanov en su crítica al impresionismo -- con sus "lienzos paradójicos, ante los cuales los críticos más benévolo se sienten completamente anonadados, reconociendo que la pintura contemporánea atraviesa por un período de "CRISIS DE FEALDAD".

Magistralmente critica el modernismo pictórico. Respecto al -- cubismo: "El idealismo subjetivo se apoyaba siempre en la idea de que no existe más realidad que nuestro "yo". Fué preciso todo el individualismo limitado de la época de la decadencia burguesa para hacer de esta idea, no sólo una regla de conducta egoísta, de las relaciones mutuas entre los hombres cada uno

de los cuales "se ama a sí mismo como a Dios"...sino también un fundamento teórico de la nueva estética"...La estupidez elevada al cubo".. Esto es el Cubismo, fruto del idealismo filosófico y del agnosticismo protagoriano.."

"Mi personalidad" (de los Cubistas) atribuye a la mujer la -- forma de unos cuantos cubos en desorden, o más bien de paralelepípedos que -- causan regocijo...La multitud se ríe por que no comprende el lenguaje del ar -- tista. He aquí soslayada ligeramente la inspiración de mi teoría de la Be -- llezza como Lenguaje que esbozaré después. "Ahora podemos reprochar por su -- estúpida tosquedad, no al "pueblo", al verdadero pueblo, cuya vanguardia se -- hace más y más consciente cada vez, sino a los artistas, que oyen sin compren -- der los nobles llamamientos del pueblo".. "al contrario de los grandes maes -- tros del Renacimiento, los actuales piensan muy poco".

Es en el Epílogo donde el autor trata directamente los proble -- mas de la Estética. Sostiene que "No hay ni puede haber criterio absoluto de belleza". Esta negación obliga a Plejanov y al Marxismo a forzar la explicación y contradecirse en ciertos momentos. "El concepto de la belleza en los hombres, dice, cambia indudablemente durante el transcurso del proceso histórico...si -- todos los criterios son RELATIVOS, esto no quiere decir que estemos privados -- por completo de toda posibilidad OBJETIVA de juzgar si está bien realizado o -- no determinado designio artístico...cuanto más se identifique la obra de arte con su idea, tanto más afortunada será esta obra. HE AQUÍ LA MEDIDA OBJETIVA.."

---Pero como ya sabemos que la idea para el marxismo y para nosotros los realistas es la representación mental del objeto real, luego Plejanov está exponiendo un CRITERIO OBJETIVO: "Correlación entre la forma y la idea".

Pienso como Plejanov que "el dominio del arte es mucho más am -- plio que el dominio de lo bello". Pero no hay que confundir la "idea" conside -- rada desde el punto de vista de la Teoría del Conocimiento con el "ideal de -- una teoría".

El filósofo ruso critica el drama de Currel "Le répas du lion" -- porque tergiversa la realidad. "y cuando la obra de arte tergiversa la verdad, entonces es una obra defectuosa" Ya hemos contestado a esta objeción. No es lo mismo la Lógica que la Estética.

Konstantinov

El eminente filósofo F.V. Konstantinov, Miembro correspondiente de la Academia de Ciencias de la U.R.S.S., quien presidió la delegación rusa al XIII Congreso Internacional de Filosofía efectuado en México, expone en el Cap. X, par. 7, inciso "f", lo referente a la actual interpretación marxista respecto al arte. (Los Fundamentos de la Filosofía Marxista.)

"El arte, dice Konstantinov, es como las demás formas de la conciencia social, un reflejo de la vida, de la realidad, de una manera especial de conocer ésta. A diferencia de la ciencia, el arte ofrece un conocimiento, una reproducción de la realidad, de la vida social, de la existencia y de las costumbres de los hombres, no a través de conceptos, SINO POR MEDIO DE IMAGENES ARTISTICAS". "LAS IMAGENES DEL ARTE realista reflejan y expresan los rasgos más esenciales, más típicos, de la realidad representada de la vida social, vistos a través de lo INDIVIDUAL... La galería de las obras creadas por el arte revela ante nosotros todo un mundo de relaciones sociales y acontecimientos históricos".

---Me parece exacto lo dicho, pero difiero únicamente en que LAS IMAGENES ARTISTICAS CONTIENEN EN UNOS CASOS O SON EN OTROS VERDADEROS CONCEPTOS Y SU VALOR SERA OBJETIVO SI REPRESENTAN O MODIFICAN LOS CONCEPTOS Y RELACIONES SOCIALES RETROGRADOS O EN OTRAS PALABRAS SI REPRESENTAN INTERESES MERAMENTE INDIVIDUALES, EGOISTAS Y NO EL BIEN COLECTIVO UNIVERSAL y lo confirma el autor: "En el arte cobra su expresión la ideología de una determinada clase"... "contribuye a formar los sentimientos, LOS PENSAMIENTOS, LA VOLUNTAD Y LOS PRINCIPIOS MORALES DE LOS HOMBRES". "HAY ARTE REACCIONARIO Y ARTE AVANZADO".

"El hombre ve, descubre en el mundo exterior circundante, en la vida social, en la fisonomía espiritual de las gentes, algo distinto, lo que se llama lo hermoso y lo monstruoso, lo bello y lo feo, lo admirable y lo vil, esas cualidades que suscitan en nosotros lo que se califica de deleite estético o, por el contrario, la repulsión estética. Y ESTAS CUALIDADES DE LO BELLO O DE LO FEO SON INHERENTES DE UN MODO OBJETIVO, REAL, AL MUNDO CIRCUNDANTE, A LA FISONOMIA ESPIRITUAL, MORAL, DEL HOMBRE".

---Una vez más confirmamos la tesis realista, objetivista y clásicamente aristotélica, en su punto de partida, del marxismo.

"Los representantes de la estética señorial y burguesa entienden que el arte SOLO TIENE QUE OCUPARSE DE LO BELLO y ...QUE SE ABSTENGA DE CRITICAR LOS ASPECTOS NEGATIVOS DE LA SOCIEDAD BASADA EN LA EXPLOTACION".

---En la exposición de mi teoría doy respuesta a esta cuestión. - La tragedia griega expuso los vicios más degradantes pero sin pornografía y sí como una "paideia". Konstantinov concuerda con esto.

En contraposición a Plejanov, el maestro Konstantinov corrige o afina: "Sin embargo, dice, y apesar de que las concepciones artísticas de las gentes cambien de unas a otras épocas, con arreglo a los cambios operados en el régimen económico de la sociedad, no cabe duda que el gran arte realista encierra SIEMPRE VALORES ESTETICOS PERMANENTES, QUE SUSCITAN EL DELEITE ARTISTICO DE LAS GENTES DE DIFERENTES EPOCAS. La poesía de Pushkin, de Lermontov, de Shakespeare y de Goethe, la música de Glinka, de Chaikowski, de Beethoven y de Litz, la pintura de Surikov, de Repin, de Rafael y del Tiziano, la escultura de Fidias y Praxiteles HAN PROVOCADO Y SIGUEN PROVOCANDO EL DELEITE ESTETICO DE MUCHAS GENERACIONES, A LO LARGO DE LOS SIGLOS. La belleza de estas obras de arte no se marchita, no languidece, ¿a qué se debe esto?...El reflejo artístico de la realidad, lo mismo que la conciencia científica de ella, encierra una verdad objetiva, un fondo vital de verdad; que no muere... El encanto estético imperecedero del gran arte clásico reside en SU CARACTER POPULAR... sabe expresar las ideas, las aspiraciones, los sentimientos, las esperanzas y los anhelos del pueblo en contra de la opresión social y la explotación..."

---Esta admirable interpretación, peca sin embargo de parcialidad, pues muchas de las obras clásicas representan a los más odiosos y degenerados tipos de la burguesía a la que sirvieron, a los tiranos más despreciables adulados por artistas indignos de su profesión y sin embargo conmueven y deleitan. Lo confirma la cita de Lenin "Es imposible vivir en la sociedad y hallarse libre de ella. La libertad del escritor, del artista o del actor burgués no es otra cosa que la supeditación disfrazada (o hipócritamente encubierta) al rico, a la corrupción, a los medios de sustento. (Obras Completas T.X.)

"Este arte, añade, está llamado a cumplir y cumple la importantísima función social de educar al pueblo en el espíritu de las grandes ideas del comunismo. El arte socialista es un arte de profundo contenido ideológico, UN ARTE DE PARTIDO..."

---Es ésta la interpretación moderna del funcionalismo pedagógico del arte. Si en el Estado griego había como vimos una "Calocagatía" - " (Bondad bella de verse)", acuñaré este neologismo para interpretar el arte ruso, "CALOCADEMIA" "(BELLEZA PARA EL PUEBLO)". Esto si aceptamos tal característica en el régimen soviético. De cualquier manera, es una restricción a la libertad artística. Restricción que, repito, alabo gustosamente.

"J.V. Stalin dijo una vez que los escritores soviéticos eran ingenieros de almas. Quería significar con ello que la literatura y el arte soviético están llamados en su conjunto a cumplir, y cumplen, la gran función de formar la fisonomía espiritual del hombre soviético, de contribuir a la educación comunista del pueblo..." "Afirmación perfecta de la actitud del Gobierno de la Politburó respecto a los artistas.

Todo esto resulta perfecto si el Comunismo que representa la URSS está en lo cierto y es la verdad. Mao Tse Tung acaba de terminar su lucha llamando cismático a dicho Régimen. ¿Quién está en la verdad?. Me parece que el revisionismo Krushvismo es más puro de acuerdo con el marxismo original que pide no un estatismo, sino una dinámica, una dialéctica. Krushchev es el visionario que está adaptando a Rusia a la época en que vive el mundo. Mao se aferra a dogmas cerrados y superados y acusa de cismático a Krushchev. Prefiero a este último.

No se ha escrito aún una Estética completa del Marxismo ya que esta doctrina carece de todos los elementos para lograrlo. Sólo temas aislados, aunque importantes han llegado hasta nosotros. Esperamos que los ilustres filósofos de la Academia de Ciencias de la URSS llenen este hueco.



Entre los marxistas mexicanos, es sin duda Vicente Lombardo Toledano el filósofo más connotado. En su bella obra titulada "Summa" dedica un capítulo, el XII a la Estética y lo intitula "El Arte y la Vida".

Comienza con estas maravillosas palabras: "El hombre no podría vivir sin pan; pero tampoco sin el conocimiento de la verdad y sin el disfrute de la belleza". Busca enseguida el maestro el fundamento de lo -- "bello" y dice: "que el arte expone (las peculiaridades de los fenómenos concretos) a través de la sensibilidad del artista y de la concepción de la vida" así como la ciencia "descubre lo esencial de los mismos y lo expresa en forma lógica y abstracta. La diferencia consiste en que el reflejo de lo que se halla fuera del hombre sobre su pensamiento, en el caso del arte produce imágenes ideales de lo concreto, en tanto que la ciencia descubre lo substancial de los hechos y formula principios de carácter general. En ambos casos se trata de la unidad de lo objetivo y de lo subjetivo examinando críticamente por el razonamiento o por la imaginación y la sensibilidad... El arte ayuda a descubrir la belleza oculta en las cosas porque persigue -- también el conocimiento de la realidad. Pero la belleza es como el corazón de la naturaleza y del hombre. Creer que los artistas son los únicos que pueden encontrar y apreciar la belleza equivale a decir que se halla exclusivamente en nosotros, en lo más íntimo de nuestro ser y no en el mundo exterior, y aceptar que sólo a unos cuantos privilegiados les es dable forjar -- las imágenes espirituales de la vida. Esa es la tesis de la estética basada en la filosofía que proclama la primacía de la conciencia sobre la naturaleza, y trata de separar arbitrariamente el arte y la vida... La belleza está en -- todas partes, porque es un atributo de la existencia. Una noche estrellada -- despierta en el hombre un emoción profunda, porque advierte la armonía del universo ..." En esta forma continúa el maestro Lombardo describiendo con su magnífico lenguaje la belleza natural.

Sigue penetrando el filósofo la esencia misma de lo que es -- el arte. "Pero como la vida no se estanca, sino que es un manantial incesante que se enriquece por sus constantes cambios, el arte es mayor cuando capta la vida en movimiento. Eso es lo que explica que su tema fundamental -- haya sido y siga siendo el hombre... Entre más estrecha es la unidad del --

cuerpo y del espíritu más grande es su belleza" A continuación confiesa - su tesis realista: "El artista puede representar también la fealdad, la injusticia, la miseria, la perversidad, el dolor o la angustia; pero sólo -- para subrayar la intromisión del desorden en lo armonioso, la ruptura momentánea del proceso universal, denunciando lo infecundo o lo contrario a la - perfección. Lo que no le es permitido es apartarse de la realidad, porque en tonces no sólo huye de la vida, sino de sí mismo. Una obra que nada expresa deja de ser artística, como un esquema sin contenido, lo mismo que la exclu sivamente descriptiva porque equivale a una reproducción mecánica del obje to... Percibir lo que existe y devolverlo enriquecido, es la tarea del artis ta; pero también la de señalar los caminos del hombre, que tiene una misión: Mejorar lo que existe, agigantándose a sí mismo".

Reconoce Lombardo Toledano como se lo enseñaron sus viejos - maestros que "es tan grande la influencia del arte sobre la sociedad, que - cuando ésta sufre una crisis profunda, la concepción tradicional de la armo nía se quiebra para dar lugar a nuevas formas de la vida... Cuando el arte - está en crisis, es porque vive en desajuste la sociedad que lo ha engendrado ...El debate acerca de la crisis del arte no tiene expresión si no se examina a la luz del cambio histórico en que nos hallamos".

Termina magistralmente Lombardo su capítulo dedicado al Arte: "No hay forma mejor para anular al hombre que colocarlo al margen de la natu raleza, porque entonces se extingue su propio vivir. Por el contrario, cuan do se siente profundamente unido al universo y al mundo, su capacidad creado ra aumenta y entonces, si su inclinación lo lleva al arte, puede ser un pro ductor de belleza, acrecentando la que existe. Mi teoría de "La Belleza como Lenguaje" está esbozada en estas palabras: "Perseguir lo que existe y devol verlo enriquecido, es la tarea del artista; pero también la de señalar los - caminos del hombre, que tiene una misión: Mejorar lo que existe, agigantando se a sí mismo".

---Según podemos colegirlo por la exposición de los maestros -- del Marxismo estudiados anteriormente, Lombardo Toledano es discípulo de -- ellos, pero muestra en el fondo de su filosofía además de un realismo, la - objetividad de la belleza natural y artística con lo cual se acerca más bien

a la tesis aristotélica y supera a sus mismos clásicos. En esta forma reconoce, sin decirlo lo que yo expondré al explicar mi propia teoría, del - sentido común estético para la belleza natural y para el arte realista".

Igualmente reconoce "la armonía del universo", sin nombrar - al Autor de dicha armonía. Con esto confirmo la otra tesis que subrepticia - mente expuse en el Congreso Internacional de Filosofía al hablar de la Filo - sofía de la Coexistencia Pacífica y al discutir con mis colegas rusos dicién - doles que si en verdad la buscaban, suprimieran la palabra y el concepto de ateísmo que ofende a los creyentes o a los que por la razón conocemos la exis - tencia de un Supremo Artífice del Universo. Posteriormente he conocido que - coincidió con esta tesis el Jefe del Comunismo Italiano, Palmiro Togliati, - recientemente fallecido y que fué su ultimo testamento para poder así lograr la verdadera coexistencia que todos anhelamos, la suprema armonía basada en lo único que puede salvar al hombre y ser su verdadera religión; La buena - Voluntad, que consiste en seguir los dictados de la conciencia humana ego-so - cial no exclusiva de ninguna raza, de ninguna religión, de ninguno de los dos sexos, ni tampoco de los adolescentes, los jóvenes, los adultos o los que han llegado a la senectud. No importan las palabras ni vale la pena discutir -- por ellas, dividir a los hombres o hacer la guerra. Lo que importa es el con - tenido de las palabras mismas y si unos le llaman Dios al autor de toda be - lleza otros le llamarán naturaleza o armonía.

---

60.-LOS PRINCIPIOS DEL ARTE POR R.G. COLLINGWOOD

El Maestro de la Universidad de Oxford R.G. Collingwood co - mienza su interesante obra "LOS PRINCIPIOS DEL ARTE" con el exámen de lo que es el arte misma, o sea dentro de los Cánones de la verdadera filosofía; es decir, partir del concepto y de la definición.

Expone una gran verdad: "La gente que se interesa en la filo - sofía del arte pertenecen más o menos a dos tipos: artistas con una inclina - ción filosófica y filosofos con un gusto artístico. Después hace la distin - ción entre estéticos artistas y estéticos filósofos y llega a la exacta con - clusión de esta tercera clase de teóricos de la estética, a la que creo perte - necer. "Los poetas, pintores y escultores que se han tomado la molestia de --

ejercitarse en la filosofía o en la psicología, o en ambar, y que escriben no con los aires y las gracias de un ensayista o la condescendencia de un hierofante, sino con la modestia y seriedad de quien contribuye a una discusión en la que otros además de él hablan y de la que espera que verdades -- todavía no conocidas para él salgan a la luz".

Posteriormente sintetiza la historia de la palabra "arte" y su distinción con la artesanía. Estudia la esencia de la Semántica pero me parece exagerado su concepto. Afirma: Nuestro propio lenguaje ha sido inventado para el propósito de expresar nuestra propia experiencia. Cuando lo usamos para discutir la de otras personas asemejamos su experiencia a la nuestra. No podemos hablar en inglés sobre la forma en que una tribu negra piensa y -- siente sin hacer que sus hombres parezcan pensar o sentir como ingles; no podemos explicar a nuestros amigos negros en su propio lenguaje cómo piensan y sienten los ingleses sin darles la impresión de que pensamos y sentimos con ellos. O, más bien, la equiparación de una clase de experiencia con otra se realiza sin dificultad por un tiempo, pero, tarde o temprano, el hilo se rompe, como cuando tratamos de representar una clase de curva por medio de otra. Cuando esto sucede la persona cuyo lenguaje se usa cree que la otra se ha vuelto loca. Así, cuando estudiamos historia antigua usamos la palabra "estado" -- sin escrúpulo como traducción de Polis Pero la palabra "estado", que nos viene a nosotros del Renacimiento italiano, fue inventada para expresar la nueva conciencia política secularizada del mundo moderno. Los griegos no tuvieron esta experiencia; su conciencia política era religiosa y política a la vez; de tal modo que lo que ellos significaban por era algo que a nosotros nos parece -- una confusión de Estado e Iglesia. Nosotros no tenemos palabras para tal cosa porque no tenemos la cosa. Cuando usamos para ella palabras como "estado", -- "político", etc. las usamos no en su sentido correcto, sino en un sentido -- analógico.

---La afirmación del maestro de Oxford llevada a su extremo - indicaría que cada persona tiene un lenguaje esencialmente diverso al de las demás en cuanto al significado de los términos que emplea. Si esto fuera cierto, no sería posible el comercio humano.

---La Semántica como estudio del significado de las palabras y de su evolución a través del tiempo, muestra como en dicha evolución intervienen todos los elementos que influyen sobre las palabras como son los políticos, los religiosos, los económicos y demás. Por medio de la analogía comparamos conceptos conocidos con otros nuevos que vamos descubriendo y así aparecen otros vocablos. Por ejemplo, al descubrir el hombre el instrumento llamado sierra en la edad del hierro, vió que sus partes salientes se asemejaban a las puntas de las cordilleras y llamó a éstas sierras.

---Todo lo anterior no quiere decir que carezca de cierta verdad lo afirmado por el maestro Collingwood. Efectivamente la mayor parte de las discusiones se ocasionan por la diversidad de acepciones que cada uno de los participantes da a determinada palabra o concepto. Cuando el conversador o polemista es inteligente, exige antes que nada precisar el sentido del concepto en discusión para evitarse disquisiciones inútiles y así, es fácil si no llegar a un acuerdo, sí concretar la discusión. Lo que resulta evidente es la necesidad de compenetrarse de las circunstancias históricas y sociológicas en que nació cada término, para poder usarlo en su sentido --- correcto.

---Me parece dogmático el concepto de "arte" que investiga nuestro autor al pretender que sólo hay obra de arte cuando dicha obra está --- realizada con el propósito de que sea contemplada. Insisto en que la obra bella no depende de circunstancias extrínsecas a la obra misma, sino que es bella cuando "tiene en sí misma la capacidad de conmover placenteramente a un contemplador actual o posible" Como lo explicaré según lo he venido ofreciendo, al final de esta obra. Esta exageración dogmática del Doctor --- Collingwood lo lleva a negar la belleza del arte paleolítico. Dice el Maestro: "Cuando John Skeaping, cuya manera de pintar obviamente se deriva de estos antepasados paleolíticos, hace uno de sus hermosos dibujos de animales, lo cubre con un vidrio y lo enmarca, lo exhibe en un lugar de esparci-

miento público, espera que la gente vaya a verlo, y a su vez que alguien lo compre, lo lleve a casa y lo cuelgue para contemplarlo y para ser disfrutado por él y sus amigos. Todas las modernas teorías del arte insisten en que para lo que una obra de arte sirve es para ser contemplada como tal. Pero cuando un pintor aurignaciense o magdaleniense hizo sus dibujos, los puso -- donde nadie vivía y a menudo en sitios a los cuales la gente no podía llegar sin gran dificultad, o sólo en alguna ocasión especial; y parece que lo que él esperaba era que esas personas que los veían les lanzaran flechas, después de lo cual, cuando estaban deteriorados, se disponía a pintar sobre -- ellos... Si John Skeaping ocultara sus dibujos en un sótano esperando que -- quien los encontrara les disparara con una pistola, los teóricos estéticos dirían que él no era artista, porque hacía sus dibujos para consumo, como -- blancos de proyectiles, y no para la contemplación como obras de arte. En -- virtud del mismo argumento las pinturas paleolíticas no son obras de arte, -- por mucho que se les parezcan; el parecido es superficial; lo que importa es el propósito, y el propósito es diferente. No necesito entrar aquí en las -- razones que han llevado a los arqueólogos a decidir que el propósito era mági -- co, y que estas pinturas eran accesorios en una especie de ritual por medio -- del cual los cazadores prefiguraban y así aseguraban la muerte o la captura -- de los animales representados".

Estoy contemplando en estos momentos las maravillosas pinturas rupestres de la Cueva de Lascaux de Los Dos Bisontes Embistiendo, Esta pintura de la época Magdaleniense tiene una plasticidad y dinamismo tales que no desmerece ante ninguna obra maestra del arte clásico y qué diremos del Bizonte de la Cueva de Altamira; de la Cacería de Venados de Castellón; de la -- Cabeza de Anta en Africa del Sur o de la Manada de Antílopes igualmente de -- Africa del Sur o también la belleza de los retratos de la escultura Egipcia -- antigua perteneciente a épocas muy distintas y a los que tacha el autor de -- que "no fueron hechos para ser exhibidos y contemplados; se les escondió en la obscuridad de la tumba, en la que no había acceso, donde ningún espectador podía mirarlas, pero donde esos retratos podían realizar su obra mágica con -- mayor o menor exactitud ininterrumpidamente". Contra estas opiniones está -- la autoridad de sabios como Obermaier, Breuil o Brodrick entre otros.

Collingwood trata sobre el significado de la artesanía y -  
enumera las características de su connotación:

1.-La artesanía siempre entraña una distinción entre medio y fin, cada uno claramente concebido como algo diferente del otro pero -- relacionado con el...Se aplica no a las cosas sino a las acciones conecta tadas con ellas. El uso de las herramientas, la manipulación de las má -  
quinas...por estas acciones (como lo implica el sentido literal de la pala bra medio) se pasa para alcanzar el fin, y se les abandona al ser éste al -  
canzado...La relación de parte a todo es como la de medio a fin, en el sen tido de que la parte es indispensable para el todo, es lo que es por su --  
relación con todo y puede existir por sí sola antes de que el todo exista; pero cuando el todo existe la parte existe también; en tanto que, cuando -  
el fin existe, el medio ha dejado de existir.

2.-La artesanía entraña también una distinción entre planea ción y ejecución. El resultado que ha de obtenerse es preconcebido o pensa do antes de obtenerse...Este conocimiento no es vago sino preciso.

3.-Medio y fin se relacionan de un modo en el proceso de la planeación; y del modo contrario en el proceso de la ejecución. En la pla neación el fin es anterior al medio. El fin se piensa primero y después --  
se piensa el medio. En la ejecución el medio aparece primero, y se llega al fin pasando por él.

4.- Hay una distinción entre materia prima y producto acaba do o artefacto...La materia prima (el material) se encuentra ya hecha antes de que el trabajo especial de la artesanía se inicie.

5.- Hay una distinción entre forma y materia. La materia es lo que es idéntico en la materia prima y en el producto acabado; la forma -  
es lo que es diferente, lo que la acción de la artesanía cambia...

6.-Hay tres clases de jerarquía: De materiales; de medios y de partes: a) la materia prima de una artesanía es el producto acabado de -

otra. Así el silvicultor cultiva árboles... Los leñadores los transforman en troncos... El aserrador los transforma en tablones y éstos... en materia prima de los carpinteros b) una artesanía suministra a otras las herramientas. Así, el maderero suministra entibos al minero; el minero suministra carbón al herrero; el herrero a su vez, suministra herraduras al granjero; y así sucesivamente.. c) en las jerarquías de las partes, una operación completa como la manufactura de un automóvil se halla repartida entre un cierto número de industrias... La filosofía de la artesanía -- fué uno de los más grandes y sólidos productos... De la escuela que va de Sócrates a Aristóteles...

---Esta interpretación la aplica en Platón y Aristóteles como enfrentándose ellos a la tentación de buscar ejemplos de artesanía en todas direcciones o cediendo a dicha tentación y corrigiendo después laboriosamente su error. Sin embargo al hablar del problema estético dice -- que ambos autores lo trataron como un tema de artesanía. "Dieron por hecho, afirma, que la poesía, el único arte que ellos discutieron en detalle, era una clase de artesanía, y hablaron de esta artesanía como el oficio del poeta... El Poeta es un tipo de productor calificado; produce para consumidores, y el efecto de su habilidad es crear en ellos ciertos estados de ánimo, que se conciben de antemano como estados deseables. El Poeta, como cualquier otro tipo de artesano debe saber cuál es el efecto que persigue, y debe aprender por experiencia y precepto, que es sólo la experiencia -- transmitida de otros, a producirlo. Esta es la artesanía poética como la conciben Platón y Aristóteles y, siguiéndolos a ellos, escritores como -- Horacio en su Ars Poetica. Existen las artesanías similares de la pintura, la escultura, etc; la música, al menos para Platón no es un arte independiente sino una parte constitutiva de la poesía".---

---Difiero totalmente de la opinión del catedrático de Oxford. Para Aristóteles el arte y la acción moral se reparten la actividad humana. Usa el término "arte" (Texne) en el sentido de fabricación de objetos e instrumentos diversos, útiles a la vida; el arte que obra sobre el hombre por la educación, la política, la medicina; y el arte que transforma e idealiza la materia para placer de la inteligencia y del corazón.



Sin embargo aunque usa el mismo término y procede bajo los mismos principios, lo hace expofeso, como un simple método, para después hacer la diferenciación específica. Las artes útiles y las bellas artes se distinguen, por oposición a la ciencia, en que dirige inmediatamente la acción y se conforman a reglas determinadas y conocidas en oposición a las prácticas rutinarias. El artista perfecto no tiene que deliberar sobre los medios para ejecutar la obra concebida; su mano está sometida al ideal como el ser vivo a las leyes de la especie. El artista perfecto obra por instinto. Respecto a la concepción de la obra que también tiene sus propias leyes; estas han debido ser descubiertas y hacen llamamiento al esfuerzo del espíritu, variable en sus resultados según el genio de cada uno y la tradición de la que depende. Por último, la ejecución es obra individual; el autor pone en ella su propia marca. El arte es la adaptación de un ideal abstracto a una realidad concreta; adaptación activa y por tanto original pero en el sentido genuino de la originalidad y de la creación: "Nada hay nuevo bajo el sol", pero el matiz con que a través de su personalidad, su emoción y sus sentimientos produce la obra el artista es el "jarato" (carácter) o sello propio inigualable y distinto y por todo ello crea.

La belleza puede hallarse en toda obra del hombre, como en toda obra de la naturaleza. Por esto el carácter distintivo de las bellas artes no es estrictamente el de crear belleza. Como para Platón, también para Aristóteles la belleza es sinónimo de perfección, de una perfección cuya grandeza, medida y orden intervienen en primer lugar; pero ni en el maestro ni en el discípulo hay una definición de la belleza. Todo el conjunto de su filosofía encierra el concepto de que cada especie de ser vivo, así como cada especie de obra de arte tienen una belleza propia, definida por la perfección de su naturaleza. Las formas constituyen también el fin interno del ser o "telos", esto es la "entelequia".

Por fin llegamos a la parte medular de la distinción aristotélica que viene a destruir toda la argumentación de Collingwood, es decir a la distinción nítida entre artes de imitación o bellas artes y artes utilitarias. Estas últimas transforman materiales, de los que hacen un objeto nuevo para nuestro uso o si son como la medicina, la educación, o

la política, operan directamente sobre el cuerpo o sobre el espíritu del hombre para ayudar a la naturaleza a alcanzar su desarrollo normal. "Las Bellas Artes no tienen ninguna utilidad de este género". El arte ha nacido de ese instinto de imitación tan profundo en el hombre, mucho más - que en cualquier otro animal, y que es el gran móvil de la educación. "El hombre se complace naturalmente en imitar lo que ve, y vuelve a complacerse en reconocer en su obra lo que ha querido imitar."

---Creo haber demostrado el absurdo de "llamar al poeta" un tipo de productor calificado que produce para consumidores". Toda artesanía es utilitaria.

El error de haber querido encontrar la esencia de la artesanía para separarla del arte, lo lleva necesariamente a contradecirse. Veamos algunos textos: "La distinción, dice el maestro, entre planeación y ejecución existe ciertamente en algunas obras de arte, a saber, las que son a su vez obras de artesanía o artefactos"...Veamos otro ejemplo: "La distinción entre planeación y ejecución es una característica permitida - del arte, no obligatoria. Si las obras de arte no planeadas son posibles, no se infiere de allí que ninguna obra planeada sea una obra de arte... - Puede muy bien ser verdad que las únicas obras de arte que pueden hacerse completamente sin un plan son insignificantes y que las más grandes y serias siempre contienen un elemento de planeación y, por lo tanto, un elemento de artesanía".

---Pero, además esta afirmación es igualmente falsa pues no - hay obras de arte "que puedan hacerse sin ningún plan "como tampoco existe la improvisación en el arte mismo. Un orador al que se le hace hablar súbitamente, por ejemplo en un banquete y pronuncia una maravillosa pieza oratoria, no por ello está improvisando; sino que ofrece sus experiencias anteriores, sus conocimientos previos, la técnica que ha cultivado y la - facilidad de palabra con la que ha nacido. Un poeta que se sienta a escribir sin aparente plan, una poesía y la realiza logra esto por el paradigma interno que lleva en sus facultades sobreexcitadas, en ese cúmulo de vivencias de toda su vida que han plasmado en él un estilo de escribir y por lo tanto una planeación. Esta planeación podrá dirigirse a distintos objetivos, pero siempre predominando el sello patente que es lo que ha --

permitido decir con toda razón que "el estilo es el hombre".

En el quinto argumento consume Collingwood su contradicción:

5) En toda obra de arte hay algo que en un sentido de la palabra puede llamarse forma. Hay, para ser más precisos, algo como un ritmo, una organización, un diseño, o una estructura. Pero de eso no se infiere que haya una distinción entre forma y materia. Donde esa distinción sí puede encontrarse, a saber, en los artefactos, la materia existía ya configurada -- como materia prima antes que la forma le fuera impuesta, y la forma existía ya como un plan preconcebido antes de ser impuesta a la materia; y como las dos coexisten en el producto acabado podemos ver cómo la materia podía haber aceptado una forma diferente, o la forma haber sido impuesta sobre una materia distinta. Pero nada de esto es aplicable a una obra de arte.

En el quinto argumento consume Collingwood su contradicción:

---Al maestro de Oxford le gustan las ambigüedades. Comienza por usar el indefinido "algo" cuando se refiere a que "en toda obra de arte hay algo que en un sentido de la palabra puede llamarse forma; hay, para ser más precisos, algo como un ritmo, una organización, un diseño, o una estructura. Pero de eso no se infiere que haya una distinción entre forma y materia". En sentido filosófico o en sentido ordinario no puede haber obra de arte que no tenga forma. Quisiera un solo ejemplo en que no la hubiera. En el "arte" - Cubista o abstraccionista hay formas aunque sean sin contenido objetivo y por lo tanto inútiles y estériles. Los autores de esas escuelas pretenden crear esas formas como misteriosas y para iniciados. En realidad, unos, se engañan a sí mismos y la mayor parte son vividores que explotan la estupidez de los demás.

En la obra de arte no hay "algo" como un ritmo, sino un ritmo, una verdadera organización, un perfecto diseño y una estructura funcional. -- Por lo tanto hay una distinción absoluta entre la forma y la materia en las artes de las que se puede hablar que trabajan con una materia como la piedra, el mármol y la madera para el escultor; el óleo o las pinturas minerales o químicas, los lienzos y los muros para un pintor; los materiales de casi todas las artes para un arquitecto y, en sentido filosófico estricto, las pala

bras y el ritmo, para un poeta; las notas, idealizadas antes, pero escuchadas después en algún instrumento, para el músico.

En el párrafo IV del libro primero, habla Collingwood de la técnica, en los siguientes términos:

"La mayor parte de la gente que escribe sobre arte hoy -- día parece pensar que se trata de un tipo de artesanía; y éste es el principal error contra el cual debe luchar una teoría estética moderna. Aún -- los que no caen abiertamente en el error mismo, adoptan doctrinas que lo implican. Una de estas doctrinas es la de la técnica artística.

---Esta doctrina puede exponerse del modo siguiente. El artista debe tener una cierta forma de habilidad especializada, a la que se -- llama técnica. Adquiere esta habilidad del mismo modo como la adquiere un artesano, en parte por experiencia personal y en parte compartiendo la experiencia de otros que, de tal modo, se convierten en sus maestros. La -- habilidad técnica que así adquiere no hace de él, por sí misma, un artista; porque un técnico se hace, pero un artista nace. Grandes facultades artísticas pueden producir excelentes obras de arte aún cuando la técnica sea defectuosa; en tanto que aún la más acabada técnica no producirá la obra de mejor calidad si esas facultades faltan; pero de todos modos, ninguna obra de arte puede ser producida sin un cierto grado de habilidad técnica, y llenándose otras condiciones, mientras mejor es la técnica mejor -- será la obra de arte. Las más grandes facultades artísticas, exigen, para su debido y adecuado despliegue, una técnica de tan buena calidad como la de ellas."

---Estoy de acuerdo en que "un técnico se hace pero un artista nace", pero difiero en que se puedan "producir excelentes obras de arte" -- cuando "la técnica es defectuosa". Como de costumbre tiene que contradecirse el maestro de Oxford líneas después al confesar textualmente que "ninguna obra de arte puede ser producida sin un cierto grado de habilidad técnica". Este cierto grado indica que la técnica en muchos casos no ha --

llegado a su óptimo grado de perfección, pero no quiere decir que sea defectuosa. ¡Cuántas veces hemos sido testigos de la creación de hermosas poesías realizadas por artistas que no saben un ápice de Retórica y por lo tanto de métrica, pero que poseen naturalmente una gran facultad del ritmo, de la musicalidad y de la métrica misma; aunaño todo ello a un mensaje interno que saben comunicar a través de hermosas figuras tamizadas por su propia emotividad.---

Por fin tiene que confesar que hay "casos en que la obra de arte es también una obra de artesanía" y esto después de hacernos estudiar veinticuatro páginas.

Doscientas cincuenta páginas después de haber discurrido por tediosas disquisiciones en las que atravesamos por lugares en los que ya parecía que el autor iba a expresar lo que entendía verdaderamente por arte y en que hallamos conceptos tan sugestivos al respecto de que el arte debe ser "expresivo e imaginativo" y por lo tanto que "el arte debe ser -- lenguaje", llegamos finalmente al Capítulo XIV titulado "El Artista y la Comunidad" en el punto referente a "La Externación". Sostiene Collingwood lo siguiente:

La obra de arte, como hemos visto, no es algo corpóreo o -- perceptible, sino una actividad del artista; y no una actividad de su "cuerpo" o su naturaleza sensible, sino una actividad de su conciencia. De aquí surge un problema acerca de la relación del artista con su público.

Parece ser una parte normal de la labor del artista el comunicar su experiencia a otras personas. Para hacerlo, debe tener medios -- de comunicación con ellas; y estos medios son algo corpóreo y perceptible, una tela pintada, una piedra esculpida, un papel escrito, etc.

De acuerdo con la teoría técnica del arte, todo esto es muy simple. El artista es tal en tanto que logra afectar a su público de cierta manera. La tela pintada, la piedra esculpida, etc., es el medio que adopta para este fin. La tela pintada es de hecho la obra de arte: la obra de arte es una cosa corpórea y perceptible, que obtiene el título de obra de arte al producir en el público el resultado deseado. La relación del artista con --

su público es, pues, esencial a su ser artista.

Sobre la base de la teoría de arte propuesta en este libro, esta relación con el público parece a primera vista ser inesencial. Parece desaparecer completamente de la provincia del arte como tal. Y si existe - todavía es debido no a consideraciones estéticas, sino a consideraciones - de otra índole. Ya que el arte, sobre la base de esta teoría, es la expresión de la emoción, o lenguaje. Ahora bien, el lenguaje como tal no va necesariamente dirigido a nadie. El artista como tal, en consecuencia, es una persona que se habla o se expresa a sí misma, y su expresión de ninguna manera depende de un público ni exige la cooperación de él. El público parece ría constar de personas a quienes el artista permite que lo oigan cuando - habla. Que haya quien lo oiga o no, nada tiene que ver con el hecho de que él haya expresado sus emociones y que, por lo tanto, haya completado la labor en virtud de la cual es artista.

Para redondear este punto de vista, debemos preguntarnos - después: ¿entonces por qué el artista se toma el trabajo (como se admite que lo hace en los casos normales) de entrar en relación con un público? - Sus motivos son, ex hypothesi, no estéticos: no lo hace porque de otro modo su propia experiencia estética sea incompleta; pero sus motivos no necesitan ser siempre los mismos. En algunos casos el artista lo hace porque, - como un ser moral, desea que otra gente comparta experiencias que él considera valiosas; en otros porque debe ganarse la vida. Es decir, en relación con su público el artista es un misionero o un vendedor de experiencia - estética.

La teoría de Collingwood tiene como se ha podido comprobar a través de la exposición, una influencia híbrida del idealismo Kantiano. Convierte al arte en una idealización; pretende decir la última palabra - sobre la estética moderna y no dice nada nuevo, ya que por momentos es un volver al "arte por el arte" y "finalidad sin fin". Toma de Croce parte - de la teoría de la "expresión" pero también la desvirtúa. Un lenguaje que "no va necesariamente dirigido a nadie" no es un lenguaje, sino que sería cuando mucho un entretenimiento subjetivo e insubstancial; un desahogo -- en lenguaje freudiano, "un acto fallido". Efectivamente repetamos lo que dice el texto: "El artista como tal, en consecuencia, es una persona que

se habla o se expresa a sí misma, y su expresión de ninguna manera depende de un público ni exige la cooperación de él". Muchas veces la demencia comienza por hablar solo. Siendo el hombre un ser por naturaleza social, todos sus actos van necesariamente dirigidos a sus semejantes y esto aun en el arte lírico, en el que aparentemente el artista expresa sus experiencias individuales y subjetivas, como si viviera en un mundo aislado; pues bien, aun en este caso, el artista al hablarse a sí mismo, -- siente la necesidad de extrovertirse y que conozcan los demás esas vivencias que consideró importante vaciarlas en algo permanente como es la -- palabra escrita o la figura impresa. Por esta razón, al reconocer en -- nuestra propia teoría la objetividad de lo bello, no por eso desconocemos que dicho objeto posee en sí mismo las características que lo constituyen en tal, pero que su belleza "tiende hacia" un contemplador posible o actual.

Otro dogma del maestro de Oxford es éste: "La experiencia - estética en sí misma, suponemos, es una experiencia puramente interna, que tiene lugar totalmente en la mente de la persona que la disfruta. Pero se supone que esta experiencia interna se encuentra en una doble relación con algo exterior o corpóreo. a) Para el artista, la experiencia interna puede ser externada o convertida en un objeto perceptible; aunque no hay razón intrínseca para que sea así. b) Para el público, hay un proceso inverso: la experiencia exterior aparece primero y ella es convertida en la experiencia interna que es lo único estético."

Si las experiencias internas del artista no se expresan, no tienen ningún valor estético. En primer lugar, porque quedan en el anonimato absoluto y nadie fuera del artista mismo las conoce. Una elemental - catarsis estética sobrevendría cuando el artista al menos platicase dichas experiencias. Por este motivo afirmo en contradicción absoluta, que sí hay razón intrínseca para que dichas experiencias sean externadas o convertidas en un objeto perceptible.

Respecto al público, la experiencia estética consiste en - un catarsis que es trasladarse a un mundo ficticio creado por el artista; en una composición de lugar como se diría en lenguaje jesuitico; en un - prescindir del aquí y del ahora, la catarsis del público es una verdadera "recreación", ya que aunque hay una comunión de afectos, sentimientos e - ideas que estudia con sumo interés la psicología social; sin embargo la -

la interpretación o la recreación varia en cada uno de los contempladores; especialmente cuando el público no es homogéneo.

Yerra igualmente Collingwood al sostener posteriormente -- que "la experiencia estética, es una experiencia imaginativa. Es total y enteramente imaginativa; no contiene ningun elemento que no sea imaginativo y el único poder que puede generarla es el poder de la conciencia de -- quien la experimenta".

Volvemos a notar nuevamente el error de querer diseccionar a la persona humana, complejo sico-somático. No hay un solo acto de la persona humana del que se pueda decir que es "total y enteramente" de alguna de sus facultades o estructuras. No existen por lo tanto ni el razonamiento puro, ni la imaginación pura, ni la emoción pura, sino actos predominantemente intelectuales, imaginativos o emocionales.

Ya lo dijo Pablo de Tarso "no es posible dar coces contra el aguijón" y cinco siglos antes que él, en extasis poético lo había dicho Sófocles. Quien quiere inventar teorías en contra de la naturaleza, de la realidad y de la verdad, acaba por contradecirse a sí mismo y volver a los cauces humanos. Esto le acontece al maestro Collingwood, al llegar a la conclusión final. Oigámoslo: "podemos tal vez descubrir otra característica que el arte debe tener, si ha de renunciar tanto al valor de entretenimiento como al valor mágico, y tomar su tema de su público mismo. Debe ser profético. El artista debe profetizar no en el sentido de que prediga lo que ha de ocurrir, sino en el sentido de que diga a su público, a riesgo del descontento de éste, los secretos de su corazón. Su función como artista es hablar, desahogarse. Pero qué es lo que ha de decir, no es, como la teoría individualista del arte nos quisiera hacer creer, los secretos del artista mismo. Como portavoz de su comunidad, los secretos que debe externar son los de ella. La razón por la cual lo necesita es que ninguna comunidad conoce su propio corazón; y al no tener este conocimiento una comunidad se engaña sobre el único tema cuya ignorancia significa la muerte. Para los males provocados por esa ignorancia el poeta como profeta no sugiere ningún remedio, porque ya ha dado uno. El remedio es el poema mismo. El arte es la medicina de la comunidad para la peor enfermedad del espíritu, la corrupción de la conciencia.



---Hermoso final que borra toda la teoría que con tanto tra bajo quiso elaborar. Solamente quiero aclarar para terminar esta crítica, que usa incorrectamente el término "profético" cuando se refiere al artista que "dice a su público, a riesgo del descontento de éste, los secretos de su corazón". Esto no es ser profeta sino psicólogo nato como lo han -- sido todos los grandes artistas de la humanidad. Si el arte "es la medici na de la comunidad para la peor enfermedad del espíritu, la corrupción de la conciencia", luego se le está dando una función eminentemente práctica y utilitaria. Collingwood diría de artesanía, que es lo que tanto se es- forzó en evitar. Nosotros creamos que no es de artesanía o arte menor si no de arte en el más puro de los sentidos. Es decir arte como lenguaje - comunicativo de vivencias personales de todo tipo ya sean sociales, polí- ticas, religiosas, eróticas u otras más. El artista es psicólogo, soció- logo, guía, maestro filósofo y otros títulos más que sería prolijo enume- rar; pero en nuestra época, más que en ninguna otra por la evolución evi- dente de la humanidad hacia el Socialismo, su función es eminentemente so cial.

#### 70.-MARTIN HEIDEGGER -EXISTENCIALISMO ALEMÁN.

En primer lugar tomamos del autor de "Ser y Tiempo" la primera parte de su estudio denominado "Sendas Perdidas" traducido por José Rovira Armengol - bajo la dirección del ilustre filósofo argentino creador de la Filosofía Personalista, Francisco Romero.

La responsabilidad filosófica de la presente crítica es la misma que la que puede tener el traductor de ella quien comienza por ad- vertirnos lo siguiente: "El traductor de esta obra se daría por muy satis- fecho si de su trabajo pudiera decirse lo que -acaso con mayor fundamento de lo que supusiera quien formuló la ingeniosa frase -alguien dijo de la traducción de otra obra del mismo autor por el eminente profesor español - Gaos: Que leyendo la obra original se entendía bastante bien la traducción y sus comentarios. Si la gran autoridad del filósofo español no logró más, un traductor de insuficiente preparación filosófica, y muy especialmente - en la tendencia filosófica de Heidegger, sólo puede aspirar a mucho menos". Líneas después recalca la advertencia, diciendo que "la obra que él ofrece en español es prácticamente intraducible si por traducción se entiende co-

municar al lector si -quiere aproximadamente lo mismo que en su lengua - quiso comunicar el autor... Para hacer una traducción más o menos perfecta sería preciso además ser un filólogo consumado- no un mero conocedor de ambos idiomas- y aun eso no bastaría, pues Heidegger -ya lo señaló -- Ortega, aunque soslayando un poco el meollo de la cuestión -no se limita a explotar a fondo las posibilidades de expresión del alemán, sino que a menudo deja en suspenso, entre paréntesis como dirían los fenomenólogos, cuestiones de no poca trascendencia en la exposición de su pensamiento... Cabría decir que para hacer una buena traducción al castellano, las obras de Heidegger deberían traducirse primero al alemán, mejor dicho: a un alemán que se pareciera más a las lenguas neolatinas con su terminología -- bastante más estable que la alemana en general y muy especialmente que la de los pensadores alemanes modernos. Dicho de otro modo, habría que "interpretar antes que "traducir", e interpretar con un intento de aclaración de todos los "paréntesis" -labor que probablemente reclamará la actividad exegética de más de una generación de investigadores filosóficos, pues sin duda el pensamiento de Heidegger plantea cuestiones de indiscutible trascendencia para esta disciplina... Simplemente: reclamamos que a las deficiencias propias de la labor que hemos realizado no se nos añada la responsabilidad por las inherentes a la dificultad de realizar ese ideal de perfección".

En la historia de la Filosofía ha habido autores como entre los presocráticos lo fué Pitágoras, que han tenido dos tipos de enseñanza, una para los "iniciados" y otra para el vulgo de los amantes de la sabiduría. Este afán de misterio que aparentemente encierra una gran profundidad no arguye muchas razones a favor de los autores, puesto que condición de la Filosofía es hablar en lenguaje asequible a los filósofos que son hombres - de ciencia y no miembros de sectas religiosas, ni iniciados en los misterios de alguna lógi. No quiero decir con eso que la Filosofía no pueda tener - sus términos propios oneologismos; más aun, toda ciencia los tiene, pero - explicables y traducibles para todas las épocas. No quiero tampoco, como - Vasconcelos llamar a Martín Heidegger "el estúpido que habla en lenguaje - alambicado"; ya que esto sería una injusticia como lo fué el maestro quien jamás conoció a fondo el pensamiento del padre del Existencialismo alemán.

La crítica que ofrezco se basa en una traducción que aunque no está hecha por un Filósofo; sin embargo revisada por un ilustre maestro de la filosofía, a quien ya nombré, Francisco Romero. Sobre él hago recaer todas las responsabilidades.

Comienza el maestro alemán el primero de sus opúsculos sobre Estética inquiriendo sobre "El Origen de la Obra de Arte". Considera origen a la "procedencia de la esencia de la obra de arte". "La obra, dice, nace de la actividad del artista y mediante ella ¿pero mediante qué y de dónde es el artista lo que él es? mediante la obra, pues que una obra elogia al maestro, significa: es la obra la que convierte al artista en maestro del arte. El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno de ambos es sin el otro. No obstante, ninguno de ambos sustenta por sí solo al otro. Artista y obra son cada uno en sí y en su referencia mutua mediante un tercero que sin duda es lo primero, a saber, aquello de donde el artista y la obra de arte tienen su nombre: mediante el arte".

—Este modo de iniciar la cuestión me parece absolutamente lógico, pero podría haberse simplificado en su terminología diciendo simplemente que para saber de qué se va a hablar, es necesario partir antes del concepto mismo original y de su esencia.—

Después añade: "¿Acaso puede el arte ser un original? ¿dónde y cómo hay arte?. El arte ya no es sino una palabra a la cual no corresponde nada real. Puede considerarse representación colectiva, en la cual colocamos lo único real del arte; las obras y los artistas. Aun en el caso de que la palabra arte indicara más que una representación colectiva, lo entendido con la palabra arte sólo podría ser a base de la realidad de las obras y los artistas. ¿O será tal vez lo contrario? ¿habrá sólo obras y artistas si el arte es su origen?...Cualquiera que sea la decisión que se tome, la cuestión acerca del origen de la obra de arte se convierte en cuestión acerca de la esencia del arte. Como al fin y a la postre tiene que quedar indeciso si y cómo existe cabalmente el arte, intentaremos hallar la esencia del arte ahí donde el arte rija realmente sin la menor duda. El arte se esconde en la obra de arte." ¿Pero qué es y cómo es una obra de arte?".

---El simple hecho de permitir iniciar la cuestión acerca -- del origen de la obra de arte en dos direcciones opuestas, nos indican -- una inútil complicación del pensamiento que ante la lógica no tiene justificación. Como la Filosofía no es el arte de complicar los conceptos sino entre otras cosas, la ciencia de simplificarlos, la respuesta es sencilla: ¿Cuál es la esencia del arte? Esta interrogación es el punto necesario -- de partida, conceptualmente hablando, para poder hablar de Estética.---

Heidegger tiene que confesar: "Nos movemos en un círculo. El entendimiento común exige que se eluda este círculo, porque es un atestado contra la lógica". Con toda razón el maestro de Friburgo toma por fin los caminos racionales de la investigación filosófica. "Se cree que mediante un examen comparativo de las obras de arte existentes puede inferirse por ellas lo que sea el arte. Pero ¿como vamos a cerciorarnos de que -- para tal exámen nos fundamos realmente en obras de arte si no sabemos previamente qué es arte?". Sin embargo vuelve Heidegger a pecar contra la lógica al afirmar: "En consecuencia, tenemos que recorrer el círculo. No es una solución de emergencia ni un defecto. Lanzarse por este camino es la fuerza, y permanecer en él, es la fiesta del pensamiento, suponiendo que el pensar sea una artesanía...Para hallar la esencia del arte, que se esconde realmente en la obra busquemos la obra de arte y preguntemos a la obra qué es y cómo es...Todo el mundo conoce obras de arte. Obras arquitectónicas y escultóricas se encuentran en lugares públicos, en las iglesias y en las viviendas. En las colecciones y exposiciones hay obras de arte de las más diversas épocas y naciones...Las obras existen con la misma naturalidad que las demás cosas. El cuadro cuelga de la pared como un fusil de caza o -- un sombrero. Un cuadro, por ejemplo, aquel de Van Gogh que representa un par de botas de aldeano, camina de una exposición a otra... Los cuartetos de Beethoven yacían en las bodegas de la casa editorial como sacos de patatas. Todas las obras tienen esa condición de cosa... Ni siquiera la tan careada vivencia estética pasa por alto la condición de cosa de la obra de arte". Toda esta complicación debería de haberla sintetizado en estos cuantos conceptos que añade después". Esa otra cosa que hay en la obra de arte constituye lo artístico...y revela otra cosa; es alegoría...la obra es símbolo producen la noción de marco en cuya órbita visual se mueve desde hace mucho tiempo la nota característica de la obra de arte "Esta es la síntesis que exigíamos con toda razón.

Surge hasta este momento la búsqueda inicial; "...quisiéramos llegar a la realidad directa y cabal de la obra de arte, pues sólo así encontramos también en ella el verdadero arte. Por lo tanto necesitamos hacer patente ante todo lo que la obra de arte tiene de cosa. Para ello es preciso que sepamos con suficiente claridad lo que es cosa.."

Para encontrar la "cosidad, el ser cosa de la cosa", examina ante varios ejemplos cosas y no cosas y llega a la conclusión de que "puras cosas son únicamente lo inanimado de la naturaleza y del uso". Después de nuevas complicaciones para encontrar lo que "es la cosa" llega finalmente a las antiguas nociones de "substancia" y de "accidente". realiza la crítica y pretende mostrar la inconsistencia del pensamiento occidental al traducir las palabras griegas que de dichos conceptos que según él no tienen la correspondiente experiencia.

Al dudar de la prioridad entre "la estructura de la proposición o la estructura de la cosa", duda así mismo del origen real del conocimiento y se coloca al menos provisionalmente en la posición agnóstica. No habla ni de un objetivismo realista según el cual afirmamos que las "cosas las conocemos porque existen", según procedimientos lógicos, ni tampoco llega a un subjetivismo idealista en el que "las cosas existen porque las conocemos".

También disiento del maestro en la pretendida crítica filológico-semántica de la adulteración de los términos "substancia" y "accidente" en su paso del griego al latín, según lo afirmé anteriormente y en su aserto de que en latín se convierten de sustantivo y participio respectivamente, en proposiciones compuestas de sujeto y predicado. Esta proposición sería el acto judicativo expresado, el "conocer que conocemos". Gramaticalmente se trasladan del griego al latín, "substancia" de sustantivo a sustantivo (participios sustantivados) si se habla de "subjectum" y a sustantivo especial de la tercera declinación en griego convertido en sustantivo ordinario "substantia" (primera declinación - común latina). En el caso de "accidens" de participio de la voz activa del griego a participio sustantivado del latín.

Líneas después critica el concebir la "cosa como lo perceptible mediante las sensaciones en los sentidos de la sensibilidad". Además añade con asombro de parte mía; "Mucho más cerca de nosotros que todas las sensaciones están las cosas mismas...Para oír un ruido puro tenemos

que apartar el oído de las cosas, es decir, OIR ABSTRACTAMENTE." Se trata de "un creciente intento de traer a nosotros la cosa en la mayor inmediatez posible". Pero esto es un absurdo, pues la única forma de conocer las cosas es mediante la abstracción, operación que comienza mediante los sentidos. Pongo a discusión el viejo principio del realismo griego, "no hay nada en el entendimiento que no haya estado primeramente en los sentidos". Retrocede una vez más Heidegger y dice que aquella afirmación es exagerada. "Es preciso dejar que la cosa permanezca en su descansar en sí misma".

Se plantea una tercera cuestión también aristotélica, la de "materia y forma". "La cosa es materia formada ... esta síntesis conviene a las cosas naturales y a las de uso". Según su costumbre rechaza estos conceptos por genéricos. "Luego, la materia y la forma se aclimatan, como determinaciones de lo existente en la esencia del instrumento", concluye el filósofo alemán. "Pero, va más adelante" "Materia y forma no son en ningún caso determinaciones originarias de la condición de cosa de las cosas". No niega el otro concepto del Estagirita ni lo afirma en el sentido de que lo sean la "esencia y la existencia".

Hermoso concepto nos entrega adelante; "La obra de arte, en su presencia autosuficiente, se parece de nuevo más bien a la mera cosa de crecimiento silvestre y no obligada a nada, Y, no obstante, no incluimos las obras entre las meras cosas". Nos parece de genuino sabor kantiano como "arte por el arte y finalidad sin fin" esta última afirmación.

--Niego que el "instrumento ocupe una peculiar posición intermedia entre la cosa y la obra... porque es determinado por la cosidad. El instrumento es un medio para lograr un fin y su "cosidad" depende de su propia aptitud para producirlo. Si no es apto no es instrumento". Heidegger después lo afirmará; "la mera cosa es un instrumento privado de su ser instrumento". También esta síntesis constituye según él "un atropello del ser-cosa de la cosa".

Por último llega a una conclusión provisional; "volver la cara a lo existente, pensar en el mismo en su ser, pero precisamente dejando así que descanse en su esencia".

Para adentrarse en la solución de conocer "qué camino conduce a lo instrumental del instrumento" declara que "describirlo simplemente... sin una teoría filosófica". En esta dialéctica encuentra

los principios de "utilidad" y "seguridad", estudiando como ejemplo un "zapato de campesino en un cuadro de Van Gogh". La utilidad del instrumento no es más que consecuencia esencial de la seguridad".

--En este laberinto preguntaría yo a mi vez cuál es el ser útil de la utilidad y contestaría que el concepto denota el tener aptitud para algo y producir aquello para lo que fué hecho algo. En otras palabras, realizar la propia entelequia de servicio. En este caso la seguridad brotaría de dichas aptitud y servicio.

Siguiendo el tedioso procedimiento tampoco llegamos aún a la esencia de la obra de arte, pues dicha obra, al aproximarnos a ella, nos ha "enterado de muy poco y decimos de modo demasiado burdo y directo lo que hemos experimentado...dista mucho de limitarse a ser una mejor presentación gráfica de lo que sea un instrumento antes, bien en la obra y sólo mediante la obra se pone propiamente de manifiesto el ser instrumento del instrumento...El cuadro de Van Gogh es la manifestación de lo que es en realidad el instrumento, el par de botas del campesino. Ese existente sale a relucir en la desnudez de su ser...Los griegos denominaban ALEETHEIA la desnudez de lo existente. Nosotros decimos VERDAD y es bastante poco lo que pensamos, al decir esta palabra. En la obra- si en ella se produce una manifestación de lo existente-, en lo que es y cómo es, actúa un acacer, de la verdad"... "En la obra de arte, la verdad, la verdad de lo existente se ha puesto en obra. "Puesto" se dice en este caso, o sea que se ha detenido. Un existente, un par de botas de campesino, se detiene en la obra a la luz de su ser. El ser de lo existente llega a - lo permanente de su aparecer".

Seguimos el fatigoso camino y encontramos la distinción entre artesanía y arte; con los acostumbrados pleonasmos de "artes artesanas" que son las que elaboran instrumentos y "bellas artes" que producen belleza. En las "bellas artes, dice Heidegger, el arte no es bello, sino que se denomina así porque produce lo bello". No era necesaria esta aclaración, pues es de sobra sabido que el arte en sentido genérico es "un conjunto de reglas para hacer bien algo" y ese algo es evidentemente lo bello en las bellas artes.

Distingue también el maestro de Friburgo el objeto de la lógica que es la verdad y el de la Estética, la belleza. "Tiempo ha que la concordancia con lo existente se considera esencial para la verdad"... "En la obra no se pretende reproducir cada uno de los -

existentes que existan en un momento dado, sino seguramente la esencia universal de las cosas."

No es justicia para el estudioso el hacerlo recorrer tal laberinto para llegar a esta conclusión; ".Se nos reveló, por así decir confidencialmente, qué hay de obra en la obra; la manifestación de lo existente en su ser; el acaecer de la verdad". Todo ello en la poesía de C.F.Meyer, "La Fuente Romana":

Levántase el chorro y al caer se derrama  
totalmente sobre la redonda fuente de mármol  
que, volándose, desborda al fondo de una segunda fuente;  
la segunda da, saciada de riqueza,  
agitada, a la tercera su ola, y cada  
una toma y da al mismo tiempo  
y mana y reposa"

"El concepto dominante de cosa -la cosa como materia formada- ni siquiera está tomado de la esencia de la cosa, sino de la esencia del instrumento. También se hizo patente que cabalmente el ser instrumento pretende tiempo ha una preeminencia peculiar en la interpretación de lo existente".

--La teoría aristotélica del medio y el fin concatenados en todo ser; por lo tanto en la obra artística, hasta llegar al fin último - que no es medio o instrumento para otros fines, explicó hace veinte siglos con diáfana claridad el problema y el móvil de toda "catarsis estética".

Los resultados aún provisionales de este análisis del padre del existencialismo alemán son los siguientes:

1o.-"Los conceptos de cosa dominantes no bastan para captar en la obra lo que tiene de cosa.

2o.- Lo que con dichos conceptos pretendíamos captar como realidad la más inmediata de la obra, no pertenece de esemodo a la obra"... "La obra no es un instrumento provisto además de un valor estético inherente a ella. La obra lo es tampoco como la mera cosa sea instrumento que sólo carezca del carácter peculiar del instrumento de ser útil y haber sido elaborado"... "La obra de arte revela a su manera el ser de lo existente. En la obra acaece esta revelación, es decir el desnudamiento, es decir, la verdad de lo existente. El arte es ponerse en obra la verdad".

--La interpretación lleva los matices claros de la "adecuación" que sólo ingenuamente se podría tomar como una simple copia o imitación o copia de lo existente. Repito que ya lo explicaremos en nuestra te-



sis claramente realista y crítica. En el abstraccionismo, simbolismo o cubismo sólo hay una interpretación arbitraria o simbólica-subjetiva; es decir, la adecuación, si existe (no es adecuación en sentido estricto), la hay entre la idea propia del artista y su realización. En muchas ocasiones no existe este fenómeno, porque la obra proviene de una vivencia psicopática. De aquí el arte de los alienados que mencionaremos después y cuyas producciones tienen tanta semejanza a ciertas obras de dichas escuelas. Por esto no pueden universalizarse ni llegar al pueblo o a la sociedad. El arte de elite o de snob, no es arte en el sentido pleno de la palabra, según nosotros lo entendemos.

Trata ahora Heidegger el problema de la "Obra y la Verdad". Este es su concepto: "La condición de cosa de la obra sólo puede hallarse en forma absoluta, mostrando claramente el puro estar en sí de la obra... la más genuina intención del artista es la de que su obra nazca para que exista puramente en sí misma". Llegamos nuevamente al aristotelismo más puro cuando nos habla de la creación, "en el gran arte- que es el único que viene a cuento aquí- el artista sigue siendo frente a la obra un algo indiferente, casi como un tránsito - que en el crear se anula a sí mismo para que surja la obra". El prescindir del "ego", del "aquí" y del "ahora", está descrito al tratar en la última parte la creación estética y la "catarsis" correspondiente.

Para poder penetrar aún más en el obscuro pensamiento del maestro de Friburgo estudiaremos su concepto de "tierra". "La tierra, dice, es aquello hacia donde el nacer vuelve a esconder todo lo naciente y por cierto que como tal. En lo naciente está presente la tierra como lo cobijante"... "La obra del templo revela existiendo un mundo y lo reconduce a la tierra que de esta suerte surge por vez primera como el suelo natal"... "En su existir, el templo es lo que da a las cosas su faz y a los hombres la perspectiva de sí mismos. Esta visión permanece abierta mientras la obra es obra, mientras el dios no ha huido de ella"...

--Es una bella interpretación de la catarsis que produce el templo a sus contempladores estéticos y de las vivencias que entonces se realizan.

Añade: "Lo mismo puede decirse de la obra hablada. En la tragedia no se presenta ni representa nada, sino que se da la lucha de los nuevos dioses contra los antiguos. Como la obra hablada nace en el

decir del pueblo, no habla de esta lucha, sino que transforma el decir del pueblo en el sentido de que ahora toda palabra esencial sostiene esa lucha y pone a decisión qué es sagrado y qué es impío, qué es grande y qué pequeño, qué intrépido y qué cobarde, qué noble y qué pasajero, qué amo y qué siervo (Cf. Heráclito, Frag. 53)

--Disiento totalmente de esta interpretación. En primer lugar no todas las tragedias hablan de esta lucha como lo hacen el Prometeo o la Orestíada de Esquilo. Además, la tragedia griega presentaba como una "paideia", educación del pueblo por parte de la religión y el Estado esos viejos mitos y leyendas populares y la representación por parte de los actores daba vida a sus personajes, haciéndolos "nacer de nuevo" ante los ávidos espectadores que pasaban días enteros absortos en ellas y recibían después del amargor de las trilogías, cuando se presentaban éstas, la cuarta pieza de carácter cómico o satírico para salir con buen ánimo a las tareas cotidianas. En la tragedia no "se pone generalmente a decisión qué es sagrado y qué impío...", sino que se muestran las virtudes y los vicios crudamente, como lo repetiré con posterioridad, pero con nitidez absoluta; esto producía el amor al bien y el odio al mal, fin de dicha paideia; así como enseñar determinadas materias básicas.

La instalación de una obra arquitectónica, de una exposición; la erección de una estatua o la representación de una tragedia, (el maestro tiene que emplear esta última palabra que había querido evitar respecto a la tragedia) consisten en "erigir en el sentido de dedicar y celebrar...Dedicar significa consagrar en el sentido de que en la instalación activa inaugura lo sagrado como sagrado y se conjura al dios para que se haga patente su presencia...es el esplendor del dios...en el que está presente el mismo...la obra lo exige así porque es instaladora en su ser-obra...al levantarse, la obra inaugura un mundo y lo mantiene en permanencia vigente".

--Espléndida demostración de la vida y trascendencia de las obras que han pasado de generación en generación como un legado vivo de las culturas que las produjeron.

Es muy interesante el concepto de "mundo" en Heidegger; "Mundo no es un marco imaginario representado para que se añada a la suma de lo presente. El mundo munde y es más existente que lo palpable y perceptible en que creemos estar acclimatados. El mundo no es nunca un objeto que esté ante nosotros y pueda contemplarse. El mundo es lo siem-

pre inobjetivo a que estamos sometidos mientras los carriles de nacimiento y muerte, bendición y maldición, nos tienen extasiados en el ser. Donde se pronuncian las decisiones esenciales de nuestra historia, tomadas y abandonadas por nosotros, negadas y de nuevo formuladas, allí Munde el Mundo.... Al abrirse un Mundo, todas las cosas adquieren permanencia y prisa, lejanía y proximidad, amplitud y angostura"

--- De acuerdo en absoluto, la obra de arte cobijada en la tierra "atesoradora -productiva" es viva y vigente y su dimensión, eterna; por ello produce la "catarsis" del recreador y contemplador. "En la tierra, añade profundamente el maestro, y sobre ella funda el hombre histórico su morada en el mundo. Como la obra instala un mundo, elabora la tierra (elabora en sentido estricto). La obra pone y mantiene la tierra misma en lo abierto de un mundo. La obra hace que la tierra sea -- una tierra".. El mundo es la apertura que se abre de los amplios caminos de las -- decisiones simples y senciales en el destino de un pueblo histórico... Mundo y tierra son esencialmente diferentes y, no obstante, nunca están separados.

--- El mundo en su descansar sobre la tierra, trata de superarla. Como -- lo que se abre, no tolera nada cerrado. En cambio, la tierra, como cobijadora, propende a incorporarse el mundo en cada momento y a retenerle...La relación entre mundo y tierra es una lucha"

Mas en qué consiste esa lucha? "Instalando un mundo y elaborando la -- tierra, la obra llena a cabo esta lucha. El ser-obra de la obra consiste en sostener la lucha entre mundo y tierra. Porque la lucha llega a su punto culminante en -- lo sencillo de la intimidad, es por lo que sosteniendo la lucha se opera la unidad de la obra. Sostener la lucha es el acopio constantemente exagerado de la movilidad de la obra. De ahí que en la intimidad de la lucha tenga su esencia el reposo de la obra que reposa en sí...Sólo a base de este reposo de la obra podremos atisbar lo que tiene de obra la obra. Hasta ahora siguió siendo una afirmación anticipadora la de que en la obra de arte se pone en obra la obra".

Llegamos hasta ahora a la decisiva e histórica pregunta de Pilatos -- "¿Que es la verdad?"

Comienza Heidegger con una falsedad para demostrar lo "escaso y trunco de la esencia de la verdad afirmando, que lo muestra la negligencia con que nos permitimos hacer uso de esta palabra fundamental.

--- Denominamos, verdadera no solamente una proposición sino también una cosa, verdadero oro a a diferencia de lo que sólo parece oro. En este caso verdadero

ro significa oro auténtico real...Verdad es la esencia de lo verdadero...esencia es de ordinario lo común en que coincide todo lo verdadero. La esencia se da en el concepto de género y universal que representa lo uno que vale también para muchos... Pero esa es solamente la esencia inesencial...La esencia esencial es de suponer que se funda en aquello que lo existente Es en verdad...No buscamos la verdad de la esencia, sino la esencia de la verdad la pensamos como desnudez de lo existente"

Comenzaremos por negar que haya negligencia para usar el termino "verdad", ya que se usa infinidad de veces en el lenguaje corriente y en el culto.

Como si se desconocieran las operaciones fundamentales de la inteligencia, necesita afirmar que, no sólo las proposiciones sino también las cosas son verdaderas. Recordamos que la proposición es signo del juicio y juicio, la operación por la afirmando unimos o negando separamos un sujeto de un predicado. Y, repetimos sólo en esta operación somos conscientes de que conocemos aplicando el verbo "ser" en sentido copulativo. Sólo en el juicio aparece la primera verdad pero considerada no en el sentido de que se pretenda agotar el conocimiento de algo sino de que hemos abstraído la "esencia", lo que "Constituye en propio" al objeto (cosa puesta delante del ser razonante) y nos permite identificarlo universalmente como tal. En este mismo acto percibimos al objeto como existente y como substancia, permanencia invariable bajo los accidentes. Lo cual no quiere decir, repito, haber terminado exhaustivamente el conocimiento del objeto pues la ciencia y sus nuevas enseñanzas nos van enriqueciendo y completando hasta donde humanamente alcanzamos a conocer de dicho objeto. El que los griegos, rudimentarios en la ciencia experimental como era su época, pero proféticos y universales en la Filosofía, ya que aún vivimos de ellos que la crearon como ciencia autónoma, no hayan logrado penetrar más en los últimos elementos de la materia y llamaron "átomo" - "(sin corte-sin fin) al principio de la materia, no contradice en nada a la moderna ciencia atómica que aún no determina si son ondas o corpúsculos el conjunto de electrones, positrones o neutrones que encierran la energía dinámica del átomo. -- Tampoco la matemática genética de Sobackewsky contradice a la estática de Newton sino que la enfoca desde otro punto de vista. La ciencia es un camino escalonado de progreso indefinido que por lo tanto se apoya en los descubrimientos anteriores y los supera. Nadie puede pretender por lo tanto verlo alcanzar la verdad exhaustiva sino tan sólo el develar paulatino, el desundar paso a paso la entraña de los seres. Nuestro conocimiento de la verdad acerca de los seres es por lo tanto limitada como nosotros mismos pero lo que de ellos conocemos "la adecuación entre la inteligencia y la cosa" es suficiente para determinar el género próximo y la dife-

rencia específica o sea para definir. Respecto a los modos del ser como son lo uno, lo verdadero, lo bueno y lo bello, sólo podemos usar la descripción; es decir la definición genética, "introyectando el insinto a la inteligencia "como diría Bergson y describir en símbolos, metáforas y alegorías lo que mediante la intuición contemplamos....

La verdad, por lo antes enunciado, es el fruto de nuestro análisis, de nuestro razonamiento inductivo y deductivo, de nuestra introspección (subjetiva) y extrospección (objetiva)..Este fruto lo sacamos del examen del objeto (ob-delante jacere-estar descansado o colocado-ante el conocimiento) que criticamos sin prejuicios como verdadero o falso. Es muy a pesar de Heidegger "un juego de conceptos " el decir que" no buscamos la verdad de la esencia, sino la esencia de la verdad"; no es como el sutil problema del "huevo y la gallina". El abstraer la esencia, en forma científica, quiere decir que ya teníamos las vivencias elementales, producto de introspecciones y extrospecciones, de inducciones y deducciones para pronunciar el juicio y afirmar o negar de momento en el que surge la evidencia de la verdad o del error. O sea, en el acto concreto de reconocimiento, teníamos ya la esencia de la verdad de ese determinado objeto y ante la presencia de algo desconocido, carecíamos de dicha vivencia esencial y comenzamos el proceso discursivo ya enunciado hasta descubrir o inventar; nunca se crea en sentido estricto, la esencia de la verdad — nueva para nosotros o nueva (desconocida) ante el mundo. Es así como "desnudamos lo existente".

Lo dice el filósofo germano en otra forma: "Con todas nuestras representaciones exactas no seríamos nunca nada, ni siquiera podríamos suponer que ya es patente algo por lo cual nos regimos, si la desnudez de lo existente no se nos hubiera expuesto ya en aquello iluminado hacia cuyo interior se halla todo lo existente y de lo cual se retira".

Por fin estamos en la médula de la tesis existencialista. Dice Martín Heidegger: "Las cosas son, y los hombres, obsequios y sacrificios son, los animales y plantas son, el instrumento y la obra son. LO EXISTENTE ESTA EN EL SER. A través del ser corre una fatalidad velada que se impone entre lo divino y lo antídívino. Hay mucho de lo existente que el hombre no pueda dominar. Poco lo que se conoce. Lo conocido sigue siendo un más o menos lo dominado un inseguro. Nunca lo existente es — como harto fácilmente podría parecer— nuestra posesión o siquiera — nuestra representación. Pensando este todo en lo uno, comprendemos — así parece— todo cuanto es, aunque lo comprendamos de modo harto rudimentario...Y, no obstante,

MAS ALLA DE LO EXISTENTE, pero no fuera de él sino desde él, acaece todavía algo más. En medio de lo existente en conjunto mora un sitio abierto. Es un claro. Pensada desde lo existente, es más existente que lo existente. Ese medio abierto, en consecuencia, no está rodeado por lo existente, sino que el medio claro mismo rodea- cual LA NADA, que apenas conocemos- todo lo existente... Lo existente como existente sólo puede ser si entra y va más allá de lo iluminado de ese claro. Sólo este claro nos regala y garantiza a nosotros los hombres un paso a lo existente que nosotros no ~~somos~~, y el acceso a lo existente que nosotros. -- Gracias a este claro, lo existente es desunido en cierta medida variable. Sin embargo aun escondido sólo puede estarlo lo existente en el ámbito de lo iluminado. Cualquier existente, lo encontrado y lo concomitante, posee esa curiosa hostilidad del estar-presente, pues siempre se mantiene en reservada ocultación... La ocultación como negativa no es primera y exclusivamente el límite que en todo momento tenga el conocimiento, sino el comienzo del claro de lo iluminado".

Pero, preguntamos ¿en qué consiste esa ocultación? --Responde: "es el desfigurar. Si lo existente no pudiera desfigurar lo existente, no podríamos equivocarnos ni perder el tiempo, no podríamos desorientarnos ni perdernos y, -- además, no podríamos equivocar la medida. El hecho de que lo existente pueda engañar como apariencia, es condición para que podamos engañarnos, no viceversa.."

--- Analicemos estas afirmaciones:

1.- En lugar de declarar que lo "existente está en el ser", digo en forma realista que "lo existente es el mismo ser pero en acto". El problema lo resolvió Aristóteles hace 20 siglos.

2.- La cuestión de la "fatalidad velada que se impone entre lo divino y lo antidivino", es claramente un dogmatismo religioso, ni siquiera de la Teodicea, pues aún no lo plantea el Maestro.

3.- Lo existente si es "nuestra posesión" pero no total, como ya lo advertimos con anterioridad. Y, con ese conocimiento esencial y substancial, suficiente para el comercio humano, resulta evidente que si nos lo "representamos".

4.- Que al "unificar el conocimiento" "comprendamos de modo harto rudimentario todo cuanto es", estamos de acuerdo si nos referimos al conocimiento vulgar.

5.- El "medio claro que rodea todo lo existente" y que nos muestra lo "existente como existente" si "va más allá de lo iluminado de ese claro". — Ese misterio "metafísico" sólo puede ser la develación paulatina de los accidentes por medio de los descubrimientos científicos como lo explicamos ya.

6.- Que la "ocultación como negativa es el comienzo del claro de lo iluminado", dice clara referencia al proceso dialéctico también resuelto por el Maestro de Estagira en la solución del problema heraclitoparmeniense, con la — tesis de la potencia (ocultación) y el acto (desnudamiento) efectuado a través del momento, "tránsito de la potencia al acto mediante un ser en acto".

7.- En posición contradictoria abiertamente contra Heidegger afirmo que el engaño está en nosotros, en nuestra judicación equivocada, pero no en los seres mismos ni en su existencia. Este engaño puede provenir de dicho motivo — provocado por muy diversas causas, como por ejemplo el engaño de nuestros sentidos normal o aún patológico como es en las alucinaciones. Por lo tanto afirmo en el polo opuesto que la condición para que podamos engañarnos es el hecho de que — no reside en lo existente dicha causa, sino en nuestras facultades cognoscitivas. Además si tenemos el medio de saber, mediante los criterios de la verdad como son los enunciados antes; mediante la crítica más severa y justa cuando "la ocultación puede ser una negativa o solamente una desfiguración". Y esto sin acudir siquiera a las "verdades claras y distintas" de que nos habla Descartes.

8.- En efecto "la verdad no es propiedad de las cosas en el sentido de lo existente, ni lo es de las proposiciones" si las consideramos como entidades aisladas. El conocimiento, lo repetimos, es un proceso doble en el que entran en comunión y contacto dos entidades reales, el objeto y el cognoscente, quien al término, de su operación judicativa encuentra la "atención entre la inteligencia y la cosa" y pronuncia el juicio, cuyo signo es la proposición. Lo que resta ya lo explicó erróneamente el padre de la Dialectica Heráclito, el oscuro de Efeso.

Afirma Heidegger.-

9.- Cuanto más simplemente y más esencialmente se limiten a presentarse la bota, cuanto más indecorada y pura la fuente en su esencia, tanto más — directo y ocupador será con ellos todo existente más existente. De esta suerte se aclara el ser que se oculta. Lo claro de esta índole acomoda su parecer a la obra.

EL PARECER ACOMODADO A LA OBRA, ES LO BELLO. LA BELLEZA ES UN MODO DE ESTAR -- PRESENTE LA VERDAD". A la primera parte de la proposición respondemos que el proceso de captación estética penetra no sólo en lo clásico o en lo apolíneo, sino también en lo romántico barroco y lo dionisiaco.

Niego además esa definición de la Belleza: puesto que en primer lugar explica una relación lógica, no estética. Y por otra parte, y lo explico en mi propia tesis: La Estética es autónoma, lo cual no quiere decir que esté aislada y sin referencias a las demás doctrinas filosóficas como son entre otras la Lógica y la Ética. Existen lo bello ilógico y lo bello inmoral.

En la creación estética interviene, según lo explicaré, la persona humana integral con todas sus potencias, facultades o estructuras. aunque el vehículo empleado sea la emoción en la triple "catarsis" de creación, recreación representativa y recreación contemplativa.

El penúltimo problema del maestro de Friburgo que estudiaré se refiere a la "creación estética". "Definimos de antemano la esencia del creador a base de su relación con la esencia de la verdad- diciendo que es la desnudez de lo existente. La pertenencia del ser-creado a la obra sólo puede esclarecerse a base de una iluminación más originaria aún, de la esencia de la verdad"... Este esclarecimiento lo liga con la última tesis: " El origen de la obra de arte y del artista es el arte. El origen es la procedencia de la esencia, en que está presente el ser de un existente.

-- La respondimos a la primera parte. Respecto a esta última diremos que en cualquier sentido es absurda. El arte no es el origen de la obra de arte ni del artista. El arte en sentido estético es el concepto abstraído de las obras de arte producidas por los artistas. La belleza natural es obra del Supremo Artífice de Universo, cualquiera que sea su nombre: Dios, la Naturaleza, la materia inteligente o cualquiera otra denominación. La belleza artística es creación y empleo este término, no en el sentido de "sacar algo de la nada" sino en el de revestir de la propia personalidad, tamizar a través de la propia emoción y las demás facultades algo ya existente. La belleza artística es creación del artista. Luego del artista, en cualquiera de sus acepciones proviene la obra de arte y a su modo el arte mismo. "La conducción de obra de la obra consiste en su ser-creado por el artista", tiene que confesarlo Heidegger. Y completa nuestra tesis y su propia contradicción con estas palabras .."Tenemos que acomodarnos a penetrar en la --



actividad del artista para encontrar el origen de la obra de arte". Esta actividad es la creación estética.

Terminemos esta ilustrativa y fatigosa lucha. Dice Heidegger "¿ En qué consiste, en consecuencia, el ser-creado?. Se esclarece mediante dos determinaciones esenciales. La verdad se endereza, a la obra. La verdad está presente sólo como lucha entre la iluminación y ocultación en el autogonesimo entre mundo y tierra. La verdad quiere ser enderezada a la obra como esta lucha de mundo y tierra. La lucha no aspira a ser guardada en un existente que haya que producir - adrede ni tampoco solamente alojada, sino precisamente ser averiguada desde éste. Por consiguiente, ese existente debe tener ya en sí los rasgos esenciales de la lucha. En la lucha se conquista la unidad de mundo y tierra.... La verdad se instala como lucha en un existente que hay que producir, sólo de suerte que se inicie la lucha en ese existente, esto es, que este mismo se ponga en escisión. La escisión es el arimayon que una plano y alzado diámetro y contorno. La verdad se instala - en lo existente, pero de suerte que este mismo ocupa lo abierto de la verdad. Mas este ocupar sólo puede suceder de suerte que lo que hay que producir - la escisión - se entregue al cerrarse que emerge en lo abierto. La escisión debe retirarse - a la graciedad arrastradora de la piedra, a la muda dureza de la madera, a la oscura incandescencia de los colores.... Ser creado de la obra significa; estar-fijada la verdad en la figura. Es el armazón al que se añolda la escisión...."

-- Este lenguaje descriptivo no nos puede llevar a la esencia de la -- creación estética, ni de la obra de arte. El procedimiento creativo tiene que ser estudiado por la Filosofía pero también por la Psicología individual y Social, por la Sociología y la Economía, si queremos no abarcar la totalidad, si aproximarnos a lo máximo en el instante maravilloso de la creación en la que nace un mundo penetrado por influencias, vivencias, psicología, fisiología, situación económica y demás, pero siempre en una sobreexcitación de las facultades creadoras imaginación y emoción, estando presentes, como lo dije, los demás elementos sicosomáticos.

La obra de arte que por su penetración a la esencia humana pasa a ser legado de la humanidad nos dice todo lo que en su obscuridad y rebuscamiento quiso decir el filósofo más profundo del Existencialismo, Martín Heidegger.

La obra de arte del humanismo se presenta sola, desnuda y plena de --

contenidos elementales ante el ignorante sensible e inteligente que la contempla y lo hace trasladarse a espacios para él desconocidos. Pongamos ejemplos: Antígona, la dulce y a la vez heroica y ferrea mujer que se inmola por el amor fraternal y por el honor y las leyes que creía divinas. Esta obra o cualquier otra de la divina trilogía, si está bien representada contagia de sus vivencias emocionales y humanas, comunes a la raza humana de todos los tiempos con el solo hecho de entregar estos valores trascendentes. El perito, el helenista logrará una mayor riqueza y profundidad en esta catarsis.

El Prometeo Encadenado provocará la compasión, la rebeldía, la elevación mística y el agradecimiento al que sufre los tormentos por amor a los humanos. El conocedor penetrará en las entrañas de la Mitología y librará combates en la hermenéutica.

El Partenón de Atenas se sentirá cobijado por la tierra en la que se admiran sus restos y causará admiración, tranquilidad y solaja a los desconocedores pero adquiere vida para los expertos y los traslada a la época inmortal de los grandes griegos, hablándolos de la religión, del Estado, de los ritos y celebraciones.

El Moisés o la Pietá de Miguel Angel serán unos desarraigados de su mundo que causarán elemental catarsis a la generalidad, pero hablarán y sacudirán a los sensibles conocedores como conmovió el primero a su autor según la leyenda por la cual le lanzó el martillo y le gritó en éxtasis sublime ¡habla! Los trasladará a la época de la nobleza italiana de los Medicis y a los sucesos que provocaron tales obras.

La bóveda de la Sixtina llenará de pavor a las beatas - al fin elemental Catarsis - y sobrecogerá de sublime asombro a los cultos del sentimiento y la razón.

Así podría recorrer las grandes obras del arte universal admiradas por todas las razas humanas y en todos los tiempos.

Por esto llamaré "lenguaje" a la belleza, porque comunica vivencias de diferentes especies y conmueve en forma más elocuente y efectiva que el lenguaje --

desoarnado de la razón. Para qué citar ejemplos actu les como el Mural del gigante Siqueiros en la Raya, el Hidalgo de Orozco en el Palacio de Gobierno de Guadajajara, los Murales de Rivera o la poesía poderosa de García Lorca o de Pablo Neruda en la época moderna.

La obra de arte es vida, es relación, es lenguaje, es enseñanza. El ideal, lo expresaré al final de mi obra, es el mismo que tenían los griegos "Calocagathia = bondad y belleza juntas o bondad bella de verse, o presentando un neologismo "Calocagathalathua - (bondad, verdad y belleza en perfecta unidad o bondad y verdad bellas de verse). Pero siempre, recalcaré hasta lo último, que sin confundir la belleza con la bondad o la verdad, ya que cada uno de estos valores tiene su campo autónomo, aunque los dos últimos estén indisolublemente ligados.

## BIBLIOGRAFIA VERDADERA.

- LOS PRESOCRATICOS. Edición del Fondo de Cultura de México.
- Aristóteles.- Poética.-Obras Completas UNAM(1945).(Versiones bilingües)
- Aristóteles.- Jaeger.-Fondo de Cultura Económica).
- Aristóteles.-Roland Gosselin.-Ed. América. México(1943).
- Platón.- Diálogos.-Versiones Bilingües(UNAM)-(1944).
- Platón.-Diálogos.Ediciones Austral.
- Platón.- Diálogos.-Ediciones de Bolsillo.-Distribuidores .-Lara-(Valladolid).
- Heraclito.-O.Spengler.-Espasa Calpe S.A.
- Dewey John.-El Arte como Experiencia.(F.C.E.)
- Meumann.- Sistema de Estética.- Introducción a la Estética Actual Colección Austral.Espasa Calpe.
- Carritt.- Introducción a la Estética.- (Breviarios del F.C.E.)
- Kainz F.-Estética.-Fondo de Cultura Económica.
- Croce Benedetto.-Breviario di Estetica(Bari.-Gius.L y F.1920).  
Aesthetica in Nuce.-Colección "Vida del Espíritu"  
E.I.A.-Buenos Aires.
- Descartes.- El Discurso del Método.-Biblioteca de Ideas Tor.
- Collingwood R.G.-Los Principios del Arte. F.C.E.
- Caso Antonio... Principios de Estética.-S.E.P.(1925).
- Vasconcelos José.- Estética. Ed. Botas.
- Ramos Samuel.-Estudios de Estética.- Instituto de Investigaciones Estéticas.-UNAM).
- Anthcaume y Dromard.- Poesía y Locura.-Ed. Pavlov. México.
- Guezalez M.A.- Benedetto Croce.- Ed Heredia.- La Plata(1945).
- Lippss Teodoro.- Los Fundamentos de la Estética.-Ed.D. Jorro.Madrid.
- Guerrero Luis Juan.- ¿Qué es la Belleza?.-Ed. Columba.Buenos Aires.
- Borenson B. -Estética e Historia en las Artes Visuales. Brev. F.C.E.
- Santayana George.- Los Reinos del Ser.- F.C.E.  
Tres Poetas Filósofos.-Ed. Losada B.A.
- Taine Hipólito.- Filosofía del Arte.-Ed. N.España.México(1944).
- Geiger Moritz.-Argos.-Buenos Aires.
- Plotino.- Selección de las Eneadas.-Editora Nacional S.A.México.
- Pérez Dolz F.-Introducción a la Teoría del Arte,Ed.Apolo.Barcelona.
- Winckelmann.- De la Belleza en el Arte Clásico.-Inst.Inv. Est. UNAM.
- Kierkegaard Soren.- Tratado de la Deseperación.-ED. S. Rueda .B.A.
- Bueno Miguel .-Estética.-Ed.Patria.México.
- Ortega y Gasset.-La Deshumanización del Arte.- (Rev. de Occidente)  
Ensayos Escogidos.-Aguilar.

Bibliografía.- Página 2.

- Brodrick.-La Pintura Prehistórica.- Brev. F.C.E.  
Segond.J.-Traité D'Esthétique.-Ed.Aubier.-Paris.  
Delacroix, Cassirer..Psicología del Lenguaje.-Ed Paidós B.A.  
Bousoño Carlos Teoría de la Expresión Poética.-Gredos .Madrid  
Vossler Karl.- Filosofía del Lenguaje.-Losada B.A.  
Guyau M.-Arte desde el Punto de Vista Sociológico.-Jorro. Madrid.  
Bühler Karl.- Teoría del Lenguaje.Revista de Occidente. Madrid.  
César Osorio.-Misticismo y Locura. Partenon B.A.  
Alonso Martín.- Ciencia del Lenguaje y Arte del Estilo.- Aguilar.  
Rosental M. Qué es la Teoría Marxista del Conocimiento.-Pueblos Unidos  
Montevideo.-1958.  
Marx-Engels.- Sobre la Literatura y el Arte. Ed. Calomino. La Plata.  
Plejanov.-El ARTE Y LA VIDA SOCIAL.- Calomino.-Id.  
Engels F. Anti-Düring.- Colección Daniel.  
Loábaro Tolodano Vicente.- Summa.  
Konstantinov. FV. -Los Fundamentos de la Filosofía Marxista(Cap.X)  
Heidegger Martin.- Sondas Perdidas.- Ed. Losada. B.A.  
Heidegger.-El Ser y el Tiempo.Trad. José Gaos. F.C.E.(1951)  
Lukacs G. Existentialisme ou Marxisme. -Ed. Nagel .Paris.  
Sartre.J.P.-L'Être et le Néant.- L.Gallinard Paris(1943).  
Le Mur-Les Mouches- La Nausée.-Id.  
Historicismo y Existencialismo de Eduardo Nicol.- El CColegio de México.  
Bobbio Norberto. -El Existencialismo.- Brev. F.C.E.  
Jaspers Karl .-Filosofía de la Existencia.- Aguilar.  
Grene Marjorie.- El Sentimiento Trágico de la Existencia. Aguilar.  
Sartre.- La Putain Respectueuse.- Gallinard.  
Quiles Ismael.- Sartre.- Espasa Calpe. México(1949).  
Stendhal.- Historia de la Pintura en Italia. Col. Austral.-  
Forino Luis.- Apuntes de Historia y Estética de la Música.-Ricordi B. A.