

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**EL ARTE, VIVENCIA CREADORA.**

( Prolegómenos para una Filosofía del Arte )

Tesis que presenta para el examen  
de Doctorado

FELIPE PARDINAS ILLANES.

MEXICO, D. F.

1 9 5 0



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.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

---

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**EL ARTE, VIVENCIA CREADORA.**

( Prolegómenos para una Filosofía del Arte )

Tesis que presenta para el examen  
de Doctorado

FELIPE PARDINAS ILLANES.

MEXICO, D. F.

1 9 5 0

I N D I C E .

---

	<u>Pág.</u>
Indice general.	
Prólogo - - - - -	1
Notas al Prólogo - - - - -	3
Capítulo I - Algunas variaciones históricas en el planteo del problema estético - - - - -	7
Notas al Capítulo I - - - - -	95
Capítulo II- Datos para un planteo del problema estético - - -	102
Notas al Capítulo II - - - - -	142
Capítulo III-La Integralidad de la Esfera de Vivencias Estéti- cas - - - - -	145
Notas al Capítulo III - - - - -	175
Capítulo IV- Dinámica de la Vivencia Estética - - - - -	177
Notas al Capítulo IV - - - - -	239
Capítulo V - Inestabilidad de la vivencia estética - - - - -	243
Notas al Capítulo V - - - - -	295
Epilogo - - - - -	300
Notas al Epilogo - - - - -	306
Bibliografía - - - - -	307

El subtítulo de este escrito quiere indicar no sólo su modesto propósito sino, particularmente la conciencia que tiene el autor, de las dificultades que rodean esta clase de trabajos.

Aunque estas páginas son el fruto de una elaboración lenta de varios años, como ocurre frecuentemente en esta clase de estudios, el tiempo no ha servido sino para descubrir nuevos problemas.

A alguno quizá llame la atención que el asunto de este trabajo pueda ser ocasión de serios problemas, ya que la Estética es considerada con frecuencia como la Cenicienta de la corte filosófica. No voy a emprender una demostración de su importancia cultural o pedagógica; tampoco pretendo que el lector encuentre interés en anécdotas autobiográficas.

Considero la Estética como un terreno donde es posible trabajar con éxito y originalidad. Estas páginas, escritas por un católico, quizá presten a algún lector el servicio de abrirle los ojos sobre la auténtica y mesurada libertad de pensamiento que vivimos en la Iglesia Católica. A otro hará ver la anchura espiritual del Escolasticismo, que puede dar albergue en su hogar antiguo y señorial a ideas relativamente nuevas, que contribuyen a ensanchar el horizonte espiritual del hombre.

No ha sido la originalidad una preocupación inquietante en la composición de este trabajo, aunque espero que el lector encuentre en él algunos rasgos originales de pensamiento, que tengan algún valor. Siempre me ha preocupado esa especie de monopolio del pensamiento que los países de Europa y del Extremo Oriente han ejercido en la vida cultural del hombre. Creo indispensable para nuestras escuelas filosóficas la tarea ardua, severa y sosegada de intentar en el campo del pensamiento la amable originalidad que nues-

tres pueblos han sido capaces de desarrollar en el arte, en la religión y en el derecho. No por regionalismo exaltado, sino por el advenimiento de una edad que exige de las provincias humanas de América una sólida personalidad filosófica, para influir acertada y luminosamente en la vida internacional, considero un deber, respetando desde luego las indispensables plataformas comunes con Occidente y con todos los pueblos cultos de la tierra, caer en la cuenta de que tenemos derecho a pensar por nosotros los problemas del mundo, abandonando la cómoda postura de repetidores de lo que piensan para nosotros filósofos de otras latitudes. Es una de las ironías más deliciosas de la historia del liberalismo americano haber pretendido desvincularnos políticamente de Europa, manteniéndonos mansamente esclavizados a las enseñanzas espirituales de aquel continente, hogar de nuestra cultura, de nuestra lengua, y de nuestra fé.

Reconozco el peligro que tal postura puede insinuar en la confusión del áspero quehacer filosófico con la prosa viva y elocuente del ensayo. Pero no menos peligrosa, sobre todo para el porvenir, sería una actitud de sumisión devota a doctrinas extranjeras o de cerrada terquedad tradicionalista. La postura humanística occidental y cristiana prepara al hombre a ser fiel a sus tradiciones con la inteligencia y la sensibilidad alertas al progreso y al cambio.

Oreo no engañarme al pensar que este libro puede considerarse como un producto al mismo tiempo de las doctrinas tradicionales en Occidente y de las nuevas corrientes filosóficas. Reconozco mi deuda con pensadores recientes. No poco debe el libro a algunas doctrinas de Dilthey, de Heidegger y de algunos otros modernos. En particular me han sido notablemente útiles las obras y las sugerencias del Doctor Eduardo Nicol, cuya última obra "Historicismo y

Existencialismo" no he podido desgraciadamente utilizar por completo en este trabajo. En buena parte las ideas que expongo a continuación no significan más que una articulación de muchos de los pensamientos ya conocidos en la filosofía contemporánea adaptándolos precisamente a la problemática estética. Por otra parte, ciertas posturas tradicionales que parecen definitivamente adquiridas, han contribuido también a la arquitectura y al planteo general de los problemas estudiados.

La arquitectura general de la obra está compuesta de una teoría y de aplicaciones concretas de ésta a las obras de arte. La base teórica de la tesis es una ontología del hombre en el mundo. Pero el problema específico de la tesis consiste en investigar las características precisamente estéticas, --contra-distintas de las características psicológicas, epistemológicas, etc.-- de las cuestiones relativas a la Estética. La autonomía de la estética no consiste en afirmar que el arte es el objeto de su estudio sino en determinar precisamente el aspecto estético en el estudio del arte. Por lo tanto, aunque la base de nuestro estudio sea ontológica, el intento propiamente dicho consiste en fijar el arte como un tipo de vida humana en el mundo, determinando las características peculiares de esa vivencia humana ('). Nuestras reflexiones nos han conducido a considerar todas las actitudes humanas relacionadas con el arte como una esfera de vida. Esta esfera de vida supone una ontología del hombre que vive en su circunmundo y nuestro análisis ha pretendido fijar las tres características peculiares de esta vida estética del hombre: la vivencia, el dinamismo integrador y la inestabilidad. Como veremos, estas tres características son comunes con otras vivencias del hombre en el mundo y los capítulos que siguen estudian lo propiamente estético de cada una de esas características.

Para llegar a este planteo del problema hemos intentado en el primer capítulo una revisión no de las doctrinas estéticas del pasado; sino del planteo del problema estético, intentado por otros autores. Este primer estudio histórico de la problemática estética nos prepara para un planteo nuevo del mismo problema sobre bases que creemos más amplias y quizá más sólidas.

Si el arte está íntimamente relacionado con una esfera de vivencias humanas, que precisamente en cuanto relacionadas con el arte tienen características muy especiales, nuestro estudio deberá ser una consideración de cada una de las peculiaridades de lo estético relacionándolas con las actitudes de vida humana involucradas en la obra de arte: la creación, la contemplación, la crítica y la reflexión filosófica. Podríamos haber elegido organizar el estudio estudiando sucesivamente cada una de las actitudes humanas. A nuestro juicio tal procedimiento podría dar cierto sabor psicologista a la exposición, desarticulando, al mismo tiempo, la ideología general del trabajo. Por eso hemos preferido distribuirlo siguiendo las tres características que arriba hemos indicado: vivencia, dinamismo e inestabilidad. Juzgamos pertinente esta advertencia para que el avisado lector se explique aparentes repeticiones a lo largo del trabajo.

El subtítulo hace entender que el autor no pretende con estos renglones haber dicho la última palabra sobre problemas tan interesantes y complicados. Quisiéramos haber contribuido sobre todo a un planteo más objetivo e integral del problema estético.

Considero una obligación de justicia manifestar mi agradecimiento a las personas cuyo auxilio y comprensión han posibilitado mi trabajo. Desde luego, al Doctor José de Jesús Martínez Aguirre, sin cuyo bondadoso aliento no hubiera podido llevar adelante esta investigación. El Doctor Eduardo Iglesias



alentó repetidas veces mis esfuerzos. El Doctor José Sánchez Villaseñor, así como mis colegas del Centro Cultural Universitario, me ayudaron con sus libros y sus consejos. Quiero decir particularmente cuánto debo a la inteligencia bondadosa y a la cortesía del Doctor Eduardo Nicol, maestro y amigo. Presento, pues, este trabajo a los estudiosos mexicanos de la estética, con mis mejores deseos de cooperar a que nuestra patria, que ya posee uno de los movimientos artísticos más importantes del mundo, pueda también gloriarse de una escuela mexicana de pensamiento estético. Salga, pues, a la luz en nombre del Señor que "fizo toda cosa".

México, D. F., 29 de Septiembre de 1950.

NOTAS AL PROLOGO.

(r) Quiero advertir desde un principio que utilizo la palabra vivencia en el sentido de vida no meramente de conciencia de lo vivido. Considero legítimo este uso de la palabra ya que una creación artística es no solamente una experiencia vital sino además un momento activo de la existencia humana. Reconozco que desde Ortega y Gasset quien parece haber introducido la palabra al castellano (E. Neumann, Sistema de Estética, página 40 nota) el uso admitido la hace significar meramente una experiencia vital; en este trabajo designa no tanto el aspecto consciente de esa experiencia cuanto el aspecto vital de la misma.

Creo sentirme autorizado, además, para este uso de la palabra, por los dos fragmentos de Dilthey -La Vivencia y Vivencia y Expresión- publicados por Eugenio Imaz en W. Dilthey, Psicología y Teoría del Conocimiento, ps. 419 y s.s.

-----

N. B. Por simple comodidad para las posibles correcciones he numerado las notas dándole a la primera cifra el número correspondiente al capítulo a que pertenece. Del 1 al 199: capítulo I; del 200 en adelante, al capítulo II; del 300 en adelante, al capítulo III, etc. Me permito hacer esta aclaración para evitar el que pueda aparecer un afán desmedido de multiplicar las notas.

-----

## CAPITULO I.

### ALGUNAS VARIACIONES HISTORICAS EN EL PLANTEO DEL PROBLEMA ESTETICO.

- 1.- Hace muchos siglos el hombre de Occidente tuvo conciencia de una cualidad humana que desembocó en la tarea llamada filosofía. El hombre es por naturaleza buscador, preguntón y curioso (1), esta curiosidad ha conducido, sobre todo en Occidente, a la búsqueda científica, racional, de conocimientos absolutos acerca del universo. "Filosofía" llamaron los griegos a esta tarea humana, difícil y peligrosa. Podría demostrarse históricamente que la tarea filosófica, al menos la occidental, en una forma o en otra, ha impulsado al hombre a la búsqueda de un sistema racional de conocimientos absolutos (2). Este intento ha ido enseñando al hombre a disciplinarse racionalmente, articulando las cosas del universo en diversas regiones de conocimiento.  
La verdad absoluta -objeto de esta afanosa búsqueda- quiere decir una proposición, enunciada con los medios gramaticales a mano, que no contenga contradicciones racionales, ni limitaciones de perspectiva local o temporal, sin posibilidad de cambios individuales, ni de profundización ulterior. Tal tipo de verdad ha costado al hombre afanes dolorosos, muchas veces sin resultado. Pero el hombre ha ido aprendiendo muy a su costa la cautela aconsejable para este quehacer "envidia de los dioses" (3). En ocasiones ha llevado su cautela hasta el extremo de dudar de todo, hasta el escepticismo universal; la conciencia de sus errores le hizo confundir la prudencia con la desesperación. La filosofía había advertido maternalmente a los hombres, desde los días de su infancia griega, su naturaleza intrínsecamente problemática. El hombre occidental cayó en la cuenta, pero convirtió el problema en duda, la duda en desengaño, que sin embargo no ha podido extinguir en el hombre el impul-

so insistente a buscar la verdad absoluta.

La naturaleza problemática del trabajo filosófico aconsejará de antemano un estudio detenido de la problemática relativa a cada una de las disciplinas filosóficas.

Desde los griegos, con perseverancia que encuentra su madurez en los estetas del siglo XVIII, el hombre siente la misma inquietud por preguntarse acerca de la belleza y del arte. La estética es una parte de la filosofía, desde aquellos esfuerzos espontáneos y nobles. Pero la estética es una disciplina filosófica en formación, por lo tanto, su carácter filosófico y el estado histórico en que se encuentra invitan a una reflexión, no de las doctrinas, sino del planteo de los problemas estéticos, que pueda conducirnos a la estructura misma de la problemática estética.

Este primer capítulo estudiará por lo tanto las diferentes formas en que algunos pensadores organizaron su reflexión estética. No intentamos una revisión total de la problemática estética. Debemos conformarnos con algunos de los principales documentos, cuyo estudio nos será particularmente luminoso, para entender la evolución de los conocimientos estéticos humanos y evitar posibles escollos al intentar un nuevo planteo de esta problemática.

- 2.- El primer documento que vamos a estudiar es el *Hippias Mayor* de Platón. En la introducción del volumen que citamos, el Doctor García Bacca discute brevemente la autenticidad y la cronología del diálogo (5). Como hemos indicado, no nos interesa la doctrina estética del diálogo, sino más bien los presupuestos, el enunciado, el tipo de problemática y los métodos de solución. El estudio estético en el diálogo empieza propiamente en 286 C. Con ocasión de haberme mencionado un discurso bello, Sócrates comienza la discusión preguntando "¿qué es lo bello?".

En ese mismo párrafo (286 E) vuelve a preguntar más precisamente: "¿Qué es lo bello en sí mismo?"

En 287 C. explica su pensamiento: "Según esto, pues, ¿no serán bellas por virtud de lo bello todas las cosas?"

Hippias aclara definitivamente el tema en 291 D.: "Me parece que andas buscando cual respuesta algo de tal manera bello que ya no parezca feo en ninguna manera ni a nadie ni jamás".

En 294 B., aludiendo al doble aspecto fenomenológico y ontológico de las cosas bellas a que los ha conducido la discusión, Sócrates vuelve a afirmar "buscamos aquello en virtud de lo cual todas las cosas bellas son bellas".

El resultado del diálogo es desconsolador. Ni el Sofista ni el Socrático pueden llegar a un acuerdo y el diálogo concluye con la prudente admonición del refrán citado por Sócrates (304 E.): "me parece haber llegado a entender qué es lo que dice aquel refrán: difícil cosa es lo bello".

Aun prescindiendo de las dos actitudes filosóficas, Platónica y Sofística, presentes en el diálogo, el planteo mismo del problema contiene presupuestos excepcionalmente interesantes y de trascendencia increíble para el pensamiento estético occidental.

A pesar de la insistencia de Hippias "el que tal pregunta Sócrates desea informarse qué cosas son bellas?"

que sugiere una invitación a comenzar la búsqueda en el plano óptico, Sócrates insiste en tomar como punto de partida lo universal, lo abstracto. En el lenguaje existe la expresión abstracta "lo bello", y Sócrates inicia su búsqueda con toda naturalidad encarando el problema en abstracto. Pero en los planteos sucesivos se van revelando las características del concepto, o del ser bello por entonomasia, que va buscando.

La interrogación "¿qué es lo bello?" puede preguntar por una definición, o sea una respuesta lógica, pero también puede investigar una indicación ontológica, genérica o específica: ¿Cuál es el ser bello? o bien ¿qué tienen de común las cosas que son, y con justicia llamamos, bellas? Sócrates pregunta por lo bello en cuya virtud son bellas todas las cosas bellas. Algo que debe darse en el orden real, aunque Sócrates de hecho esquiva, en 287 D., explicar a Hipias la diferencia entre los dos problemas, qué es lo bello y qué cosas son bellas.

Más aún, como hemos visto anteriormente, lo bello en cuya búsqueda anda Sócrates, no sólo es algo en cuya virtud son bellas todas las cosas, sino algo absolutamente bello, que a nadie, nunca, en ningún modo pueda parecer feo.

En su búsqueda Sócrates mezcla, también para durable confusión de la problemática estética, la belleza natural de una muchacha, de una yegua y la belleza artística o artesana de una lira y de una olla con la belleza preternatural de los dioses (288 BD); y al hablar de lo bello en sí, como universal ornato de todo lo bello (289 D), introduce el concepto de lo que podría llamarse belleza ornamental: ni quedan excluidas de la discusión la belleza moral y la belleza intelectual.

En este planteo del problema encontramos una dificultad semántica inicial. La palabra bello en el uso corriente de los griegos no indicaba única-

mente la belleza que es problema de la estética. Era una de esas hermosas palabras griegas que indicaban más bien una perfección existencial que podía manifestarse en muchos tipos de actividad y de ser. En ese sentido Sócrates encontraba ya desde el pórtico mismo de su discusión un primer problema que tampoco atendió. La discusión había comenzado con ocasión de un discurso bello, de hazañas bellas (286 AB) y, como hemos visto, prosigue aplicando, conforme a la más legítima y humanista tradición griega, el calificativo de bello a las respuestas de la discusión, a una yegua, a una vasija, a un cucharón, al cuidado de los parientes, a un sepulcro, etc., etc.

Sin necesidad de añadir otros datos podemos darnos cuenta de que el trabajo filosófico requería un afinamiento de los términos que tendría consecuencia en la distinción de diferentes tipos de cosas llamadas bellas y finalmente en el planteo general del problema.

Pero Sócrates suponía que todas las cosas bellas de este mundo lo eran en virtud de la participación en algo en sí mismo absolutamente bello. En este sentido son particularmente interesantes los primeros pasos de la discusión (287 C).

Conforme a su costumbre, Sócrates va aclarando el concepto, valiéndose de las respuestas de su interlocutor. Y así le pregunta "¿Los justos no lo son en verdad por virtud de la justicia?" "¿y, según esto mismo, pues, en virtud de la sabiduría los sabios son sabios, y por el bien todos los buenos son buenos?", la conclusión que a Sócrates parece legítima es enunciada así: "según esto, pues, ¿no serán bellas por virtud de lo bello todas las cosas bellas?"

Estos pasos de la discusión nos advierten que para Sócrates lo que podría llamarse la razón suficiente de existir los justos, los sabios, los buenos

y "las cosas bellas" tiene un proceso causal idéntico. Existen los justos, luego existe la justicia; existen los sabios, existe la sabiduría; existen, no los bellos, los hombres bellos, sino precisamente las cosas bellas. Luego debe existir no precisamente la belleza, sino lo bello. Esta reflexión no es mera busconería filológica. La justicia, la sabiduría y el bien, siendo perfecciones de tipo jurídico, epistemológico y moral, se refieren exclusivamente a los hombres y a un peculiar tipo de actividades humanas, normativas, sujetas vagamente a un criterio fácilmente objetivable. En cambio, el concepto de belleza, en la discusión Sócrática, posee una ambigua fase de trascendentalidad, en sentido escolástico, necesariamente sujeta a una analogía demasado elástica, que no puede impedir la inevitable oscuridad en la discusión.

Esta analogía, en el mundo platónico, alcanzaba una amplitud vastísima, que hacía del universo visible una réplica imperfecta y oscura del universo de las ideas perfectas. Y no podemos dejar pasar desapercibida esta primera alusión al cosmos total, que encontramos en una de las primeras discusiones estético-filosóficas entre los hombres. La mayor parte de las ideas platónicas acerca del arte provienen precisamente del presupuesto inicial relativo a un cosmos imperfecto, en el cual, como lo veremos más claramente en Plotino, las cosas dotadas de alguna perfección eran simples guiones que apuntaban a un orden de existencias perfectas del que había caído el hombre y cuyo vago recuerdo despertaba en el corazón del sabio una incurable nostalgia. Es muy importante desvelar desde un principio esta relación con la idea del cosmos que aparece en la problemática estética y a la que en una forma o en otra recurrirán las discusiones posteriores. La belleza de una cosa natural, el ser artístico de una obra humana, asestarán incansablemente a una idea antropológica y cósmica generalísima, de la cual dependerán las soluciones y el planteo de



la problemática estética.

Esta idea básica de los dos universos, el de las ideas perfectas y el de las apariencias sensibles, está ligada con la concepción innatista de Platón acerca del origen de las ideas. El espíritu humano había contemplado en su existencia anterior las ideas perfectas; sus conocimientos falaces de las cosas de este mundo despertaban el recuerdo de aquellas otras ideas contempladas en un orbe perfecto. Esta solución daba una uniformidad psicológica a cualquier experiencia cognoscitiva, esbozaba una explicación de lo que después sería discutido con el ambiguo nombre de placer estético, afirmaba la primacía de la actitud contemplativa sobre la libertad creadora en el hombre y proporcionaba una plausible justificación a la insatisfacción inmanente en la historia espiritual del hombre "en este mundo".

Reconozco que estos presupuestos están sólo ligeramente indicados en este diálogo. Pero la discusión estética del *Hippias Mayor* es particularmente aleccionadora precisamente porque en ella, des pués de reconocer que "en este punto vigé una total ignorancia" (294 D), el diálogo desemboca en la conclusión desalentadora que hemos señalado arriba.

Al revisar por lo tanto los orígenes de la problemática estética, nos encontramos con una serie de presupuestos que no pueden admitirse como válidos. Detrás de la inocente pregunta "¿qué es lo bello?" van dejando ver su enigma una serie de problemas anteriores de que en este diálogo Sócrates no parece tener conciencia y que inevitablemente obstaculizan la solución del problema.

Sócrates supone que el principio formal -no sólo casual- de toda belleza es algo extrínseco a las cosas, algo simplemente imitativo o semejante al modelo perfecto. Pero es de notar que lo bello parece encontrarse en una existencia ideal, distante, por ejemplo, del hombre perfecto, de la lira perfecta,

de la olla perfecta. En otras palabras, la idea eterna del hombre, de la lira ó de la vasija poseen su belleza en virtud de otra idea superior que es precisamente la belleza absoluta "que a nadie, nunca, en ningún modo pueda parecer fea". Como se ve, la búsqueda nos ha llevado bien lejos de la belleza casera de "las cosas que llamamos bellas". Parecería indispensable que Sócrates hubiera intentado en este diálogo indicar el tránsito descendente de esa belleza perfectísima hasta la vasija bella, por un proceso de imitación, de reflejo de un arquetipo eterno, cada vez más debilitado y empobrecido, que en consecuencia dificultaría más el reemprender el ascenso hasta la belleza absoluta y eterna.

Por tanto, parece que legítimamente debemos concluir que el enunciado mismo del problema estético, en términos de belleza, tal como lo hace Sócrates (6), deja intactos una serie de problemas particularmente urgentes que dificultan perceptiblemente la solución. Aunque pudiera parecer banal la observación, permítaseme insistir en el peligro que para el problema estético encierran la vaguedad del vocabulario y la amable generosidad con que en el uso ordinario aplicamos los calificativos de bello, bonito, hermoso, a cosas radicalmente distintas.

Señalados los principales presupuestos de la problemática del Hippias podemos darnos cuenta del verdadero valor del enunciado del problema: "¿qué es lo bello, por el cual son bellas todas las cosas bellas y que nunca a nadie en ningún modo puede parecer feo?". ¿Es éste el verdadero problema de la estética? Suponiendo que tal fuera, sería el proceso de solución más adecuado afrontar directamente el problema en esos términos?

Quando comparamos este problema con el planteo Kantiano o Hegeliano o Heideggeriano, advertimos fácilmente la necesidad de revisar la problemática esté-

tica, en un intento de reconstruir los orígenes de la confusión que reina en esta disciplina.

No debemos dejar a un lado la pregunta que acabamos de hacer. En filosofía existen diferentes tipos de problemática (lógico, ontológico, psicológico, cosmológico, moral, histórico y estético); el problema, tal como lo plantea Sócrates, es evidentemente de tipo ontológico y esta vinculación de lo estético y lo ontológico tendrá también resultados dolorosos en la futura investigación estética. Es de capital importancia poder precisar si la estética tiene un tipo de problemática privativamente propio, que no pueda confundirse con el de otras regiones filosóficas. Mientras el problema estético deba plantearse en términos de ser, de deber ser moral, de funciones psicológicas, de procesos de conocimiento, de acontecimientos históricos, no habremos logrado la autonomía de nuestra disciplina e indudablemente ésa es la tarea primaria de la reflexión filosófica sobre el arte.

Podemos acercarnos desde otro tipo de consideraciones al discernimiento de la problemática propia de la estética. La problemática moral, por ejemplo, tiene un claro carácter normativo. Existe también un tipo de problemática técnico-normativa, que investiga ciertas reglas que dirigen las acciones humanas en el tratamiento de determinados materiales; a ella puede referirse la problemática de las ciencias físico-matemáticas aplicadas. Agreguemos una problemática documental que registrara el pasado en busca de las huellas que confluyen a un determinado hecho reciente o presente. O sea, no solamente distintos órdenes de cosas exigen procedimientos problemáticos distintos; la misma acción humana puede ser estudiada como problema moral, técnico o histórico. Un mismo objeto de estudio puede presentar facetas diversas a la investigación. Es menester, por tanto, fijar la faceta estrictamente estética de

la investigación filosófica acerca del arte. Esta observación será igualmente importante cuando nos preguntemos acerca de una estructura propia del pensamiento estético.

En el diálogo que estudiamos el pensamiento Socrático no es solamente ontológico sino precisamente normativo y ejemplar; advirtiendo que esta estructura del pensamiento socrático tiene sus raíces en una visión general del mundo, como algo caído, imperfecta copia lejana del orbe de las ideas perfectas. Claro está que Platón y en general la tradición Neoplatónica no se preocupó notablemente en distinguir lo naturalmente bello y lo artísticamente bello. Esa confusión, que perduró tantos siglos en la reflexión estética, deja necesariamente la obra de arte en una situación de inferioridad, de indiscernimiento respecto a lo bello natural, prohibiendo la elaboración de una verdadera problemática estético-artística.

El método de solución que podríamos señalar en este diálogo, supone elementos de psicología platónica que no están explícitos en él. Supuesto el innatismo, el procedimiento del diálogo debía conducir necesariamente a la revelación espontánea de la idea de belleza que todo hombre lleva consigo. Pero la experiencia del presente diálogo nos deja sumamente pensativos respecto a la claridad con que según las ideas de Platón esa idea innata de la belleza debía abrirse paso en la conciencia humana. Ya que no sólo Sócrates es incapaz de que Hippias la descubra en sí mismo, sino que el procedimiento utilizado no parece ayudar extraordinariamente al mismo Sócrates a alcanzar una mayor claridad.

Pero lo más desorientador no es la definición de Hippias "Lo apropiado a cada cosa eso es lo que la hace bella" (290 D.

) sino que sea Sócrates

quien proponga a Hippias esta nueva definición: "más que otra cosa alguna lo bello es lo útil" (295 E

). Unas páginas más adelante "lo bello es lo que nos deleita haciendo de medianeros oído y vista" (289 A-299 C, passim

). Entre estas tres definiciones encontramos diferencias profundas. La primera y la tercera, no obstante provenir una de Hippias y otra de Sócrates, parecen encontrarse en un plan óptico más cercano a la cosa real, a la cosa bella en sí. No o vemos notar de paso que este "deleite haciendo de medianeros vista y oído" tendrá una larga supervivencia en la filosofía estética de Occidente, muy a pesar de su imprecisión y generalidad. En cambio, la segunda definición, propuesta por Sócrates, está situada en un plano abstracto y general. Pero estos intentos de definición quedan más complicados cuando en 294 A y B asoma la discusión entre belleza fenomenológica y belleza ontológica, entre ser y parecer bello. Sócrates insiste sobre la naturaleza ontológica del problema y sin embargo, después de haber propuesto que lo bello es lo útil (295 C

), viene a recaer en el plan óptico afirmando que lo bello es lo que nos deleita haciendo de medianeros oído y vista.

Como se ve, los resultados del diálogo son desorientadores e incompletos. Ni podría ser de otra manera cuando la problemática queda en un estadio tan impreciso y tan vago.

- 3.- El siguiente documento que vamos a estudiar es el famoso libro VI de la primera Enéada de Plotino. No voy a ocuparme de los aspectos cronológicos, de autenticidad, ni de las dificultades textuales bien conocidas, que han sido repetidas veces analizadas (7). Los críticos suelen insistir en el estre-

cho parentesco de este libro de lo bello y el Hipias Mayor de Platón. Baste decir por el momento que la semejanza no resulta totalmente convincente: La forma literaria, como es sabido, corresponde a un escrito destinado a ser leído en voz alta. En él, la característica neoplatónica de una filosofía que no es conocimiento, sino ascética, conducente a una especie de actitud mística, está más clara que en otros fragmentos de las Enéadas. Esta actitud ascético-mística da una característica peculiar a la problemática neoplatónica de lo bello.

En apariencia el libro plantea una discusión especulativa: "¿Existe una belleza superior a las ciencias, a las acciones, a las ocupaciones, a los cuerpos y a los sonidos bellos?" Esta primera cuestión de orden meramente óptico o existencial, es trasladada inmediatamente a un tipo de discusión causal: "¿cuál es, pues, la causa que hace que ciertos cuerpos nos parezcan bellos, que nuestro oído escuche con placer ritmos que juzga melódicos y que amemos las bellezas puramente morales?". Pero la discusión da un tercer paso de tipo metafísico, en busca de un principio único, inmutable, del cual se deriva la belleza de todas las cosas. Como se ve, estos tres problemas serían de tipo especulativo filosófico. En cambio, el libro termina describiendo la purificación espiritual por medio de las virtudes, el ascenso del alma hacia Dios y el procedimiento que debe seguirse para lograr la contemplación de ésta belleza inefable. El último párrafo del libro describirá el uso que debe hacer el hombre de su mirada interior para lograr la visión de lo bello y de la Divinidad. Con el neoplatonismo la Estética llega a convertirse en una verdadera disciplina esotérica comparable a la iniciación de los candidatos en los antiguos misterios, comparación que Plotino toma una y otra vez en sus explicaciones.

Aunque parezca paradójico, Plotino toma como punto de partida el hecho de la belleza corporal y los efectos psicológicos que ella produce en el espectador. "Una vez encontrado este principio -dice- nosotros nos serviremos de él como de un punto de apoyo para resolver las demás cuestiones". Este procedimiento metodológico puede parecernos sospechoso desde un principio, ya que la belleza corporal, la belleza intelectual, la belleza moral y la belleza espiritual parecerían exigir procedimientos metodológicos muy distintos, pero el ordenamiento sistemático del neoplatonismo hará posible la inclusión, dentro de las grandes líneas de sus presupuestos, de todos estos tipos de belleza en un esquema relativamente claro aunque un tanto arbitrario y excesivamente generalizador.

La discusión procede en tres pasos señalados por los objetos llamados bellos. Estudia primero la belleza corporal o sensible; atiende después las bellezas suprasensibles y finalmente la belleza suprema e inefable. Como se ve, el procedimiento resulta más articulado y más didáctico que en el Hippias. La belleza artística está incluida casualmente entre las bellezas sensibles, tanto naturales como artísticas. Según Plotino la vivencia de la belleza natural es equivalente en su totalidad a la vivencia de la obra de arte "de este modo la belleza se muestra, bien en un edificio entero, bien en una piedra aislada, en los productos del arte, como en las obras de la naturaleza".

Son, pues, de particular importancia los tres primeros párrafos del libro en que estudia la belleza corporal.

En el primero analiza, rechazándola, la definición de los estoicos, que si tomamos al pie de la letra la frase plotínica "-como todos lo repiten"-, parecería ser la opinión vulgar de aquellos tiempos. "Lo que constituye la belleza visible es la proporción de las partes entre sí y relativamente al

conjunto, más la gracia de los colores". Este concepto estético de la belleza corporal era un intento leal de situar la belleza en la cosa misma, no buscándola en regiones abstractas y lejanas, sino en propiedades del cuerpo mismo en cuanto tal. La refutación que hace Plotino no nos parece rigurosamente leal. El primer argumento en contra proviene de que no podría darse belleza en lo simple sino en lo compuesto. En realidad se trata de cuerpos compuestos, literalmente de cosas visibles. El segundo argumento lo afirma en la consecuencia de que las partes no tendrían por sí mismas ninguna belleza. En realidad cada parte aislada es un todo menor, un conjunto, y podría perfectamente aplicárseles la definición estocica. Toda la refutación padece de una "ignorentia elenchi", ya que Plotino llega a mezclar en la discusión de la belleza visible las ocupaciones, las leyes y las ciencias, hasta la misma virtud. La discusión había sido planteada expresamente acerca de la belleza visible, implícitamente acerca de la belleza corporal: ¿Cómo puede Plotino aducir en contra de la definición estoica la belleza de la inteligencia pura? Permítasenos afirmar, aunque sin mayores garantías textuales, nuestra duda respecto a la autenticidad de este pasaje.

En el segundo párrafo inicia el estudio de la belleza de los cuerpos. Este estudio está centrado todo en la experiencia psicológica de lo bello. Dice Plotino: "La belleza es algo sensible al primer aspecto, que el alma reconoce como íntimo y simpático a su propia esencia, que acoge y se asimila. Pero que encuentre un objeto deforme, el alma retrocede, lo repudia y lo rechaza, como extraño y antipático a su propia naturaleza" (2). A continuación Plotino da la explicación de este fenómeno: "Es que el alma, siendo lo que es, es decir, de esencia superior a todos los demás seres, cuando percibe un objeto que tiene afinidad con su naturaleza o solamente con alguna huella de ésta,



se regocija, es transportada, aproxima este objeto a su propia naturaleza, pienza en sí misma y en su esencia íntima". El paso siguiente, muy natural, consiste en explicar por qué seres visibles y seres inteligibles pueden producir en el alma ese transporte de que nos habla Plotino. Porque el problema fundamental sería determinar si privativa y exclusivamente los objetos bellos y no la justicia o la sabiduría u otras cualidades semejantes podrían producir en el alma esa simpatía intensa que guía a Plotino en su análisis. De no ser así -y en la filosofía neoplatónica no son únicamente los objetos bellos, no pueden ser únicamente los objetos bellos los que causen este sacudimiento interior- tal vivencia psicológica no podría servir para basar el análisis de lo bello. Esta indicación nos introduce a otro elemento de confusión en el planteo del problema estético por los neoplatónicos. Puesto que todas las cosas participan de las "ideas" y todas participan de una forma -prescindiendo de la materia para o de la nada- todas las cosas deben ser bellas, ya que todas ellas, al revelar su forma, despertarán en el alma que las contempla, la simpatía causada por el recuerdo de esa forma perfecta.

Después de esa descripción de la experiencia psicológica Plotino se pregunta: "¿qué similitud hay, pues, entre la belleza sensible y la belleza inteligible?" porque no se podría desconocer esta similitud. "¿Cómo es posible que los objetos sensibles sean bellos, al mismo tiempo que los objetos inteligibles?" Plotino responde: "es porque los objetos sensibles participan de una forma" y más adelante "al venir a reunirse con la materia, la forma coordina las diversas partes que deben componer la unidad, las combina y por su armonía produce algo que es uno". Finalmente afirma: "así es como los cuerpos se hacen hermosos, participando de una rítmica que les viene de Dios". Al terminar su análisis de la belleza moral y de la belleza científica, Plotino resu-

me sus principales ideas diciendo: "El alma es bella por la Inteligencia, luego las demás cosas, como las acciones, como los estudios, son bellos por el alma que les da una forma. También es el alma la que hace bellos a los cuerpos, a los que se atribuye esta perfección: siendo una esencia divina y participando de la belleza, cuando ésta se apodera de un objeto y lo somete a su imperio, le da toda la belleza que la naturaleza de este objeto le permite recibir".

Una de las características fundamentales de la estética plotiniana es la búsqueda de la Unidad. Si examinamos su problema fundamental veremos que investiga si no existe más que un principio de belleza para el universo y cuál es este principio. La tercera investigación: qué es en sí mismo, o sea sus características ontológicas o esenciales, preocupa sólo muy subsidiariamente al investigador, que al final del libro, en pocos renglones, despacha las relaciones que existen entre Ideas, Inteligencia, Bien y Belleza. La Unidad, que es indivisibilidad y comunión con el objeto contemplado, quedará subterráneamente presente en la solución. Esta obsesión por la Unidad, que es conciencia de que todos los seres derivan de Uno, da a las cosas una calidad relativa, a sus cualidades una condición de referencia a otra cosa superior y absoluta. Toda la problemática pasará velozmente sobre las cosas transitorias y falaces de este mundo en su "huída" hacia el principio supremo de Belleza, hacia la "cara patria". Se trata, pues, en realidad, no de investigar la cosa artística o la cosa naturalmente bella, sino el absoluto; al cual por lo demás la justicia, la sabiduría, la bondad pueden conducir por su propio camino.

En el platonismo esta ascensión hacia lo absolutamente bello, causa de toda belleza, norma del juicio de todas las cosas bellas, no puede llevarse a

cabo meramente por una búsqueda intelectual. Plotino resume sus ideas ascéticas acerca de lo bello en una de las frases finales del ensayo: "todo hombre debe comenzar por hacerse bello y divino para lograr la visión de lo bello y de la divinidad". Esta ascética debe suprimir en el alma todo lo que es superfluo, enderezar lo que no será recto, purificar e iluminar lo que esté tenebroso, la virtud debe brillar en los ojos con su luz divina y la templanza sentarse en el alma con su santa pureza. Plotino ha afirmado desde un principio que el alma "conoce la belleza por una facultad muy especial, aun cuando las demás facultades concurren a este juicio". En especial nos instruye de "otra mirada que todos poseen pero de la que muy pocos hacen uso". Aparentemente la visión de la belleza nos la describe con estas palabras: "frente a lo que es bello los sentimientos que se deben experimentar son la admiración, un dulce arrobamiento, el deseo, el amor, un transporte mezclado de placer". Nunca podremos contemplar la belleza absoluta, mientras el alma no se haya "purificado", haciéndose "una forma, una razón, una esencia incorpórea, intelectual". Hay, pues, una conexión íntima entre la purificación del alma y la mirada interior; la contemplación de la belleza es tarea óptica, que exige un determinado modo de existir con el cual va unida la clara mirada interior que nos hace perceptible la suprema belleza.

La problemática estética de Plotino es por lo tanto de dos tipos que se corresponden y se encuentran en la unidad. Pero aun el aspecto estrictamente ontológico requiere para su visión una preparación interior de parte del que contempla la belleza. La belleza suprema, en cuya búsqueda andaban inocentemente Hipias y Sócrates, "como la divinidad en los misterios", permanece oculta, como en un santuario, "y no se muestra al exterior para no ser percibida por los profanos".

Los presupuestos ontológicos de esta estética que podríamos llamar místico-metafísica son semejantes a los de Platón: las bellezas corpóreas "no son sino imágenes, vestigios y sombras de un principio superior". El universo visible es un destierro y "nuestra patria es la región de donde hemos descendido a este mundo". Desde estos presupuestos la problemática estética es esencialmente ontológica. Descuidará evidentemente cuanto sea corporal o meramente material y no tendrá ojos sino para cerrarlos a las bellezas sensibles. El tipo de solución es psicológico-místico con claros presupuestos de innatismo. El método de solución, si dejamos a un lado la refutación un tanto superficial de la definición estoica, es sobre todo de tipo psicológico afectivo, ya que la contemplación de la belleza verdadera es en realidad una experiencia de todo el hombre, a condición de huir de este mundo. Los resultados son necesariamente de tipo ontológico y psicológico, aunque aluden más a una metafísica del absoluto que a una metafísica de lo bello.

Antes de terminar notemos la insatisfacción respecto del universo visible tan marcadamente presente en la problemática neoplatónica. Esta insatisfacción tiene dos consecuencias para la problemática platiniana: la primera, desprecio hacia lo material; la segunda, entrelazamiento entre la tarea estrictamente intelectual y la experiencia mística de lo bello.

4.- El siguiente documento cuya problemática vamos a considerar es la Crítica del Juicio, de Kant. A distancia de catorce siglos del documento anterior, nos encontramos con una postura del problema estético radicalmente distinta. Entre ambos documentos están situados otros muy importantes que pasamos por alto: Leibnitz, Baumgarten y el trabajo de los estetas ingleses como Home y Burke. Con Kant la estética inicia un trabajo autónomo, en búsqueda sincera de una postura científica, renuncia a las generalidades, pero queda en in-

tima conexión con ciertos elementos de la tradición neoplatónica de occidente. Si logramos mantenernos en la discusión de la problemática, quizá sea posible soslayar las interpretaciones tan variadas a que ha dado lugar el trabajo de Kant.

La obra de Kant está dividida en tres grandes partes: prefacio e introducción, crítica del juicio estético y crítica del juicio teleológico. Nos interesan el prefacio, la introducción y la crítica del juicio estético, dividida a su vez en analítica y dialéctica del juicio estético (9).

El primer problema que nos llama la atención al estudiar a Kant es que su trabajo está situado en una etapa anterior a la doctrina de lo bello. Correspondiendo al trabajo de las dos críticas anteriores y terminándolo, Kant se pregunta por las condiciones de los juicios sintéticos a priori acerca de lo bello. Por lo tanto, su problema ya no es en qué consiste lo bello directamente. Lo que podría llamarse la Estética de Kant es simplemente una crítica trascendental del juicio de lo bello o sea del gusto, y las condiciones para que un objeto sea juzgado bello las deducirá del análisis de los juicios del gusto (10). Notemos bien, sin embargo, que el problema no consiste en preguntarse ¿es posible un juicio científico acerca de lo bello? sino precisamente ¿es posible un juicio sintético a priori de lo bello? Este planteo del problema nos hace entrar en cierta sospecha por la evidente analogía que el planteo del problema de lo bello tiene con el de las dos críticas anteriores. Esta sospecha se convierte en seguridad absoluta cuando advertimos que en realidad el problema de Kant consiste en investigar si hay un tránsito posible entre el modo de pensar siguiendo los principios del concepto de la naturaleza y el modo de pensar siguiendo el concepto de la libertad (11). Claramente vemos que Kant no sólo ha aplicado la misma técnica a la solución del

problema de la naturaleza, de la libertad y de lo bello sino que aún después de haber rehusado absolutamente hasta 1781, condicionalmente hasta 1787, la posibilidad de una crítica de lo bello o sea la posibilidad de un a priori estético, descubrió hacia fines del mismo año, 1787, el método y los resultados de la crítica del juicio, había descubierto el a priori estético, que era su problema (12).

Su posición en este terreno no parece muy segura, como podemos apreciarlo en la contraposición de dos párrafos, pertenecientes uno al prefacio y otro a la introducción: "¿pero el juicio, que en la serie de nuestras facultades de conocimiento constituye un término intermedio entre el entendimiento y la razón, posee principios a priori? ¿son constitutivos o reguladores simplemente (no indicando en consecuencia un dominio propio?) ¿da a priori una regla al sentimiento de placer y de desplacer, como al término intermedio entre la inteligencia y la facultad de desear (del mismo modo que el entendimiento prescribe a priori leyes a la primera, pero la razón a la última)? Estas son las cuestiones de que se ocupa la presente crítica del juicio" (13).

Este párrafo nos indica la problemática fundamental de la crítica del juicio: ¿posee el juicio principios a priori? ¿los principios a priori del juicio son constitutivos o simplemente reguladores? ¿da el juicio a priori una regla al sentimiento de placer y desplacer como a un término intermedio entre la inteligencia y la facultad de desear?

Estos problemas debía Kant discutirlos en la introducción ya que la obra propiamente dicha es una problemática del juicio de lo bello. Sin embargo, en la introducción nos encontramos con estas afirmaciones desorientadoras: "pero en la familia de las facultades superiores de conocimiento existe aún un término medio entre el entendimiento y la razón: el juicio, del cual se puede su-

poner con razón conforme a la analogía, que podría contener también, -si no una legislación propia, a decir verdad,- un principio particular para buscar leyes, en todo caso, un a priori puramente subjetivo, que, aun no correspondiéndole ningún campo de objetos como dominio propio, puede tener algún territorio, en condiciones tales que éste principio sólo pueda tener valor en él" (14), "entre la facultad de conocer y la facultad de desear está situado el sentimiento del placer, como el juicio entre el entendimiento y la razón. Es necesario, por tanto, presumir, al menos provisionalmente, que el juicio encierra en sí también un principio a priori; y como el placer y el dolor están necesariamente ligados a la facultad de desear, (sea que, como para la facultad interior de desear, precedan el principio o que, como para la facultad superior, resulten solamente de la determinación de ésta por la ley moral), facilitará un pasaje de la pura facultad de conocer, o sea del dominio de los conceptos naturales, al dominio del concepto de libertad, y hará también posible, en el uso lógico, el paso del entendimiento a la razón".

Este raciocinio analógico y esta presunción provisional nos conducen a un problema muy lejano de la crítica del juicio y que en realidad es el nervio de la crítica Kantiana ¿poseen los conceptos a priori kantianos la universalidad y necesidad que él les atribuye? ¿ha demostrado Kant esta necesidad y universalidad? porque evidentemente toda su teoría estética está basada en esa doctrina inicial. Ahora bien, Hegel, Körner, Ueberweg, Volkelt, Gering, Erdmann, han afirmado que la premisa capital de la filosofía kantiana -la existencia de conceptos a priori con universalidad y necesidad absolutas- ha sido supuesta por Kant, y Reinhold, el primero de los discípulos que intentó continuar y completar el sistema del maestro, lo había afirmado antes que ellos: "Los supuestos sobre los cuales se funda Kant, en su introducción, a-

firma sin explicación ni demostración como demostrado, son los conceptos de la experiencia y de la necesidad y de la universalidad absolutas"; "quien ha estudiado la crítica con la teoría lockiana de la experiencia no podrá ser convencido de esta primera proposición fundamental, a saber, que la experiencia, (ni interna, ni externa), no puede fundar una verdadera necesidad" (15).

Dado este supuesto, Kant no comienza su trabajo preguntándose si existen o pueden existir juicios sintéticos a priori estéticos; sino simplemente investiga en qué condiciones los juicios sintéticos a priori acerca de lo bello son posibles. En otras palabras, la preocupación sistemática de Kant lo ha conducido a asimilar la crítica del juicio o sea, la crítica del juicio de lo bello (artístico o natural), la crítica del juicio del gusto, a la crítica del juicio de la naturaleza y del juicio acerca de la libertad.

Si analizamos el método de la exposición kantiana nos encontramos no sólo con que el engranaje de analítica y dialéctica responde exactamente al esquema de las críticas anteriores, sino que aun los capítulos relativos al genio y a las bellas artes no están vinculados por ninguna liga natural a las partes que los preceden (16).

La deducción trascendental de los juicios estéticos en general, o sea la posibilidad de la aplicación de las categorías a la experiencia, llega a conclusiones que la analítica no hacía prever y está situada después de la analítica de lo sublime (17).

Estas consideraciones pertenecen a lo que podríamos llamar la problemática general de la crítica del juicio, atendamos ahora algunos problemas particulares de la misma.

Kant se ha propuesto el problema en términos de juicio, como si la actividad estética en el contemplador fuera de algún modo cognoscitiva. Sin em-



bargo, a la pregunta: ¿la contemplación de la belleza de un objeto de la experiencia es necesariamente un juicio? Kant respondería que su problema supone el juicio, y precisamente el juicio sintético a priori acerca del objeto bello, pero que este juicio no es de tipo lógico o cognoscitivo, ya que no está basado en un concepto.

En cambio al problema ¿qué es la belleza? Kant respondería distinguiendo la pulchritudo vaga y la pulchritudo adhaerens (18). Descarta la posibilidad de que los juicios acerca de la segunda puedan ser universales y en consecuencia su estética quedaría reducida a la pulchritudo vaga.

Pero el problema tampoco consiste en averiguar qué sería la pulchritudo vaga; sino qué valor tiene el juicio respecto a un objeto bello y precisamente de belleza vaga.

Supuesto que el único objeto susceptible de un verdadero juicio del gusto es el objeto vagamente bello, sobrevendría el problema de si esta belleza es objetiva o subjetiva; si este juicio: esta rosa es bella, puede tener necesidad y validez universal, quedando, sin embargo, como puramente subjetivo.

Las cualidades de belleza de la rosa, según Kant, no pueden determinarse en la rosa misma; serán reveladas por el análisis de los juicios del gusto (19).

La primera cualidad manifestada en la analítica es el desinterés, la segunda la universalidad del placer sin concepto, la tercera descubre que la belleza es la forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida sin representación de un fin, la cuarta investiga que lo bello es reconocido sin concepto como objeto de una satisfacción necesaria: la necesidad del consentimiento universal es una necesidad subjetiva, representada como objetiva en el supuesto de un sentido común estético. Este sentido común puede suponerse

con algún fundamento, que Kant establece en un raciocinio verdaderamente curioso (20).

Parece que la universalidad y la necesidad del juicio del gusto tienen entre sí en la teoría de Kant una relación tan estrecha que casi las hace coincidir. Pero más curioso es todavía que el problema ¿cómo puede un juicio del gusto ser universal y necesario? tenga como respuesta una estructura psicológica supuesta en todos los hombres. La respuesta analítica, en la exposición y en la deducción de los juicios sintéticos a priori acerca del objeto bello, sería: porque existe un sentido común estético que puede suponerse en todos los hombres y que hace posible la comunicabilidad de mi sentimiento sin concepto de la forma de un objeto.

Kant estudia el arte y el genio antes de pasar a la dialéctica del juicio estético. Su modo de tratar el arte contiene sugerencias penetrantes, así como superficialidades difíciles de admitir. En realidad no construye una problemática propia acerca del arte. Asegura que el arte es el producto de la libertad o sea de un querer que funda sus actos sobre la razón (21), pero asegura que el arte no puede agradar en un simple juicio, o sea como arte de belleza, sino como arte mecánico (22). Y al afirmar "una belleza natural es una cosa bella; una belleza artística es una bella representación de una cosa" (23), separa definitivamente la belleza natural y el arte como dos reinos inconfundibles, aunque a base de principios sistemáticos de validez discutible.

Volviendo a la problemática kantiana de lo naturalmente bello, no podemos dejar invertido un problema que él mismo califica como "la clave de la crítica del gusto y digno en consecuencia de toda atención". Este problema consiste en saber si en el juicio del gusto el sentimiento de placer precede al juicio sobre el objeto o si el proceso es a la inversa. Ciertamente este problema es capital para la crítica del juicio y en general para la proble-

mática estética. Es fundamental para la crítica del juicio porque si el sentimiento de placer decidiera el juicio de lo bello, éste no sería sintético a priori sino simplemente sintético a posteriori. Kant resuelve evidentemente el problema en el sentido de que el juicio sobre el objeto precede al sentimiento de placer. Aquí se nos manifiesta uno de los pasajes más peregrinos de la estética kantiana: ¿cómo puede preceder el juicio: la rosa es bella, al sentimiento de la forma de esa rosa hecha precisamente por la naturaleza para hacernos conscientes de la armonía libre de nuestra imaginación y nuestra inteligencia, armonía que constituye el sentimiento de placer según Kant? (24). Pues bien, voy a permitirme transcribir íntegro este pasaje de Kant, que merece, según él mismo nos advierte, toda nuestra atención. Creo que su lectura es la mejor conclusión para un estudio de la problemática estética kantiana: "la comunicabilidad universal del estado de alma, en la representación dada, es lo que, como condición subjetiva del juicio del gusto, debe servirle de fundamento y tener por consecuencia el placer procurado por el objeto. Pero nada puede ser objeto de comunicación universal si no es el conocimiento, y la representación en la medida en que ella depende del conocimiento. Porque solamente en esta medida es ella objetiva y adquiere una cierta universalidad que obliga a armonizar en todos la facultad de representación. Por tanto, si es necesario concebir el motivo determinante del juicio concerniente a esta comunicabilidad universal subjetivamente tan sólo, y en consecuencia sin un concepto del objeto, no puede ser sino el estado de espíritu que se encuentra en la relación recíproca de las facultades representativas en cuanto ellas ponen una representación dada en relación con el conocimiento en general".

"Las facultades de conocimiento puestas en juego por esta representación

actúan entonces con toda libertad, porque ningún concepto determinado las limita a una regla particular de conocimiento. Así en esta representación, el estado del espíritu debe ser el sentimiento del libre juego de las facultades representativas a propósito de una representación dada en vista de un conocimiento en general. Ahora bien, una representación que da un objeto a fin de que resulte un conocimiento, llama a la imaginación que une los diversos elementos de la intuición y al entendimiento que constituye la unidad del concepto reuniendo estas representaciones; y este estado resultante del libre juego de las facultades de conocer, en una representación que proporciona un objeto, debe poder comunicarse a todos, porque el conocimiento como determinación del objeto con la cual deben conformarse las representaciones dadas (en cualquier sujeto que sea) es el único modo de representación válido para todos".

"La comunicabilidad universal subjetiva de las representaciones en un juicio del gusto debiendo producirse sin suponer un concepto determinado no puede ser otra cosa que el estado de alma resultante del libre juego de la imaginación y del entendimiento (en cuanto ellos se adaptan entre sí como lo hacen en general en todo conocimiento); porque tenemos conciencia que esta relación subjetiva que conviene a la conciencia en general, debe también ser tan válida para cada uno y en consecuencia universalmente comunicable como cada conocimiento determinado que descansa siempre sin embargo sobre esta relación como condición subjetiva".

"Este juicio simplemente subjetivo (estético) sobre el objeto, o sobre la representación por la cual él es proporcionado, precede pues el placer y motiva este gusto que resulta de la armonía de las facultades de conocer; pero es sobre esta universalidad de las condiciones subjetivas del juicio, realizado sobre los objetos, que se funda solamente este valor universal subje-

tivo de la satisfacción que unimos con la representación del objeto que llamamos bello".

"Poder comunicar su estado de espíritu, aun relativamente a las facultades de conocer solamente, procura placer y sería fácil probarlo por el gusto natural del hombre por la sociabilidad (empíricamente y psicológicamente) pero esto no basta para nuestro empeño; el placer que experimentamos lo atribuimos a otra cosa totalmente distinta, en el juicio del gusto como necesario, como si lo que llamamos bello fuera una propiedad del objeto determinado en él por conceptos; cuando por el contrario, la belleza no es nada en sí misma si no la relacionamos al sentimiento del sujeto" (25).

#### 5.- La Estética de Hegel.

A continuación de Kant estudiaremos la problemática estética de Hegel. Utilizaremos la traducción francesa de la edición alemana de 1835 publicada poco tiempo después de la muerte de Hegel por algunos de sus más cercanos discípulos. En ella fueron aprovechados también algunos pasajes del texto establecido por G. Lasso (26). El tránsito de Kant a Hegel es particularmente instructivo, ya que a pesar de las diferencias fundamentales entre ellos, reunidas en la crítica que Hegel mismo hace de la filosofía kantiana, su pensamiento sufrió una influencia notable del filósofo de la crítica trascendental (27).

La diferencia radical entre la problemática estética hegeliana y todas las anteriores consiste en haber concretado la especulación estética al arte; separando nitidamente lo bello natural y lo bello artístico, pero conservado todavía la vinculación entre belleza y arte. "Podemos, pues, precisar el objeto de nuestro estudio diciendo que está formado por el reino de lo bello más exactamente por el dominio del arte" (28).

Hegel comienza el estudio de su problemática por una auténtica introducción al problema. Asegura que toda introducción filosófica debe determinar dos cosas: el objeto de su estudio y la existencia de este objeto. Sin embargo, escudado en la integralidad del conjunto de la filosofía, en la cual forma la filosofía del arte un anillo necesario, da principio también con un supuesto a su problemática. "Para nosotros el concepto de belleza y el de arte es un presupuesto derivado del sistema de la filosofía" (29).

A continuación, en su afán de aislar esta ciencia, nos dice: "Por esto nosotros no tenemos desde luego ante nuestros ojos sino una representación: a saber, existen obras de arte. No es fácil, evidentemente, comenzar la problemática determinando precisamente qué son obras de arte, cómo las distinguiremos de la artesanía, de la actividad industrial, económica, sociológica, etc. del hombre".

Pero Hegel encuentra una puerta de salida, o mejor dicho de entrada para toda su visión sistemática. Unos pocos renglones más abajo de esa afirmación tan empírica y concreta, añade: "Tenemos aquí en el arte un modo de manifestación particular del espíritu. El arte es una forma particular en la cual se manifiesta el espíritu, porque puede, para realizarse, revestir otras formas aún. La manera particular en que se manifiesta el espíritu constituye esencialmente un resultado. La investigación del camino que sigue para revestir esta forma y la demostración de la necesidad de ésta son del dominio de otra ciencia que debe haber sido tratada anteriormente. La filosofía misma cuando comienza alguna cosa, no lo hace como si fuera un comienzo directo, sino muestra que es una cosa derivada, una cosa demostrada; exige que sea mostrado que el punto de vista adoptado se ha impuesto con necesidad. La misma filosofía es la que exige para el comienzo, para el concepto del arte un an-

tecedente, que este concepto sea un resultado demostrado un punto de llegada necesario" (30).

A continuación Hegel estudia la posibilidad de una filosofía del arte frente a dos objeciones. La primera provendría de la infinita variedad de lo que llamamos bello. La segunda de que siendo lo bello objeto de la imaginación y del sentimiento no podría subordinarse a un manejo filosófico.

La primera objeción la resuelve aludiendo a la transformación filosófica operada por él mismo y estudiada en su Lógica. Conforme a esa orientación resuelve la primera dificultad: "Lo que debe servir de base no es lo particular, ni las particularidades, los objetos, los fenómenos, etc., particulares, sino la idea. Debemos comenzar por ella, por lo universal. En todo, y consecuentemente también en nuestro dominio, debemos comenzar por la idea de lo bello. En las llamadas teorías, por el contrario, se comienza por las particularidades para deducir el concepto, la universalidad. Aquí es la idea en sí y por sí que viene en primer lugar, no como idea derivada, deducida de efectos particulares....; damos así su plena significación a las palabras de Platón: no debemos considerar los objetos particulares, calificados de bellos, sino lo bello. Comenzando por la idea, dejamos a un lado de un mismo golpe la dificultad, el embarazo, que podrían crearnos la gran variedad, la infinita multiplicidad de los objetos que se llamarían bellos..... pero esta idea, que es una, debe en seguida diferenciarse, particularmente, partiendo de ella misma, dando nacimiento a la variedad, a la multiplicidad, a las diferencias, a las múltiples y diferentes formas y figuras del arte, que entonces aparecen como puntos necesarios" (31).

A la segunda objeción Hegel responde afirmando que "el pensamiento constituye la naturaleza más íntima y esencial del espíritu. Por esta conciencia

pensante que tiene de sí mismo y de sus productos, cualquiera que sea la apariencia de libertad y aun de arbitrariedad que estos puedan presentar, el espíritu si está verdaderamente inmanente en ellos, se comporta conforme a su esencia y a su naturaleza..... el concepto es en efecto lo universal que subsiste en sus manifestaciones particulares..... por esto la obra de arte en la cual el pensamiento se enajena de sí mismo, forma parte del pensamiento, del dominio conceptual; y el espíritu, sometiénolo al examen científico, no hace más que satisfacer la necesidad de su naturaleza más íntima" (32).

Pero quizá la objeción, que nos conduce a un presupuesto hegeliano de mayor interés, es la que afirma que siendo el arte un juego fugaz, destinado a nuestros placeres y distracciones, no podría servir como objeto al pensamiento conceptual. Hegel responde a este problema: "el destino más alto del arte es el que tiene en común con la religión y la filosofía. Como ésta, es un modo de expresión de lo divino, de las necesidades y exigencias más elevadas del espíritu..... pero difiere de la religión y la filosofía porque posee el poder de dar a estas ideas elevadas una representación sensible que nos las hace accesibles. El pensamiento penetra en las profundidades de un mundo suprasensible que opone como un más allá a la conciencia inmediata y a la sensación directa; busca con toda libertad satisfacer su necesidad de conocer, elevándose por encima del más acá representado por la realidad finita. Pero esta ruptura, operada por el espíritu, es acompañada de una reconciliación, obra igualmente del espíritu; él crea de sí mismo las obras de las bellas artes, que constituyen el primer anillo intermediario destinado a relacionar lo exterior, lo sensible y perecedero, al pensamiento puro, a conciliar la naturaleza y la realidad finita con la libertad infinita del pensamiento comprensivo" (33).



Todavía Hegel insiste en la incapacidad de la obra de arte para satisfacer nuestra última necesidad de absoluto. Este problema podría plantearse así: ¿Es el arte el modo de manifestación más elevado de la verdad? Este problema tiene para Hegel tres aspectos al menos que no podemos desatender: uno sistemático, en relación con la evolución del espíritu absoluto en la conciencia humana; otro psicológico, relativo al estado espiritual del contemplador de la obra de arte; finalmente un punto de vista histórico que sitúa el problema en la evolución del hombre que vive la obra de arte. Este último punto de vista afecta profundamente a todo el planteo hegeliano del problema estético, a pesar de la originalidad que supone el introducir factores histórico-humanos en el planteo y en la solución del problema estético. Desgraciadamente, este aspecto histórico resulta tan encadenado al sistema general de Hegel que necesariamente pierde no poco de su originalidad. "Bajo todos estos aspectos, el arte queda para nosotros, en cuanto a su destino supremo, una cosa del pasado. Por este hecho, ha perdido para nosotros todo lo que tenía de auténticamente verdadero y viviente, -su realidad y su necesidad de otro tiempo-, y se encuentra de ahora en adelante relegado en nuestra representación. Lo que una obra de arte suscita hoy en nosotros es, al mismo tiempo que un gozo directo, un juicio relativo tanto al contenido como a los medios de expresión y al grado de adecuación entre la expresión y el contenido" (34).

Hasta aquí, como se ha visto, la problemática de Hegel ha procurado salvar la posibilidad de una filosofía del arte, contra objeciones de tipo empírico, externo e interno. Pero el rescate de la estética, la deja totalmente encerrada en las líneas generales de su sistema.

La introducción continúa ahora discutiendo: 1o.- Las ideas corrientes acerca de la naturaleza del arte. 2o.- Las ideas relativas a la obra de arte.

39.- La ciencia del arte. 40.- La visión filosófica acerca del arte. Esta discusión no es meramente un repaso histórico de las opiniones más corrientes en su época acerca de la tarea artística, de la obra de arte desde un punto de vista científico filosófico. Es una discusión que prepara la exposición abreviada pero completa del magnífico resumen del plan general de su obra.

Entre las ideas corrientes acerca de la naturaleza del arte rechaza primero la idea de la imitación de la naturaleza distinguiendo formalidad natural e imitativismo naturalista (35).

El segundo problema respecto a las ideas generales del arte podría enunciarse así: ¿es objetivo final del arte y efecto que el artista debe buscar el despertar el alma? Hegel admite que el arte sea capaz de este despertar espiritual, pero advirtiendo que el verdadero problema consistiría en preguntarse cuáles son los medios por los cuales el arte posee la posibilidad de disciplinar los instintos y las pasiones.

Esto lo conduce a un tercer problema general: ¿posee el arte una función moralizadora? Hegel aclara el planteo de este problema distinguiéndolo de suerte que se pregunta si la enseñanza moral de la obra de arte debe ser implícita o explícita, dado que tal enseñanza moral fuera el objetivo supremo del arte. Para resolver este problema Hegel describe con su vigor habitual la antinomia existente entre el pensamiento y la realidad, entre el espíritu y la carne; oposición que debe ser reabsorbida, -reabsorción en un estado superior que es un simple postulado, - pero que varía el planteo del problema, haciéndolo aparecer en esta nueva forma: "¿una oposición tan vasta y profunda, cuya necesidad de reabsorción permanece aún en estado de simple postulado, constituye la verdad en sí y puede ser considerada como objetivo supremo del arte?" (36).

Puesto que la función verdaderamente moralizadora consistiría en la conciliación de tal oposición, más aún en señalar que esta conciliación existe desde la eternidad, Hegel afirma que tal tarea no puede efectuarse sino por la filosofía (37).

Como se ve, esta problemática ha conducido en el fondo a una situación inferior de la obra de arte respecto a la filosofía.

La problemática continúa con las ideas relativas a la obra de arte y el primer problema sería: ¿debe el arte conformarse a reglas para la producción de sus obras? Aún distinguiendo entre reglas del trabajo mecánico y del laboreo espiritual de la obra de arte, apoyándose en la libertad espiritual, Hegel advierte que es absurdo querer establecer reglas para la producción de obras de arte (38).

Inmediatamente Hegel traslada el problema al otro extremo: ¿es la obra de arte tarea del genio creador guiado impredeciblemente por la inspiración? En la respuesta a este problema, aun distinguiendo entre las artes aquellas en que es más necesaria una destreza manual, Hegel reconoce que la fecundidad del espíritu no puede manifestarse específicamente sino después de estudios largos y profundos.

Con esta cuestión relaciona un tercer problema cuyo planteo es particularmente interesante para la mentalidad general de la problemática hegeliana: ¿es superior un producto de la naturaleza a un producto del arte? La superioridad de la obra de arte la deduce Hegel de su "bautismo espiritual", de que el producto natural dotado de vida es perecedero mientras que la obra de arte es una obra que dura. "La duración presenta un interés más grande" (39). Además, la obra de arte da a los acontecimientos históricos una pureza y transparencia superiores a la realidad ordinaria. "Todo lo que proviene del espí-

rita es superior a lo que existe en estado natural". Más aún: "Dios opera en el hombre en un modo más conforme a la verdad, que en el terreno de la naturaleza" (40).

En íntimo enlace con el problema anterior de la superioridad del arte sobre la naturaleza, Hegel plantea uno de los problemas definitivos que caracterizan una corriente estética: ¿Por qué crea el hombre obras de arte? La respuesta es que la obra de arte es una forma de tomar conciencia de sí ante el mundo. Basándose en experiencias y en hechos históricos afirma: "el hombre no quiere quedar tal cual la naturaleza lo ha hecho..... por la obra de arte el hombre, su autor, intenta expresar la conciencia que tiene de sí mismo". (41).

A continuación estudia el problema de los aspectos sensibles de la obra de arte, desde el contemplador: sentimentalismo, sentimiento de lo bello o gusto y lo que él llama "connaissanceurisme" relativo más bien al conocimiento exterior, técnico e histórico, de la obra de arte.

El problema siguiente es un paso adelante en la estética hegeliana: "¿Cuáles son las relaciones existentes entre lo sensible y la obra de arte objetiva y entre lo sensible y la subjetividad del artista, del genio mismo?" (42). A la primera pregunta responde: "Lo sensible se encuentra así elevado en el arte al estado de apariencia y el arte ocupa una posición media entre lo sensible puro y el pensamiento puro". Esta apariencia puramente sensible se llama la forma.

A la segunda parte de la pregunta responde que la actividad artística debe ser tal cual la exige la determinación de la obra de arte, no mecánica, no científica, exige la indivisión de lo espiritual y de lo sensible. Así aparecen ya los dos elementos: forma e idea, que serán fundamentales en la teo-

ría estética de Hegel.

Al analizar el estudio científico del arte, Hegel se detiene en las teorías fundadas en el principio del gusto; examina luego las definiciones más recientes de lo bello, y regresa finalmente al objetivo final del arte.

El primer estudio tiene un aspecto problemático, ya que intenta saber cuáles son los procedimientos científicos que deben aplicarse al estudio de las obras de arte. Atiende particularmente dos actitudes, una de ellas empírica, que considera necesaria para quien desee alcanzar una verdadera erudición en materias de arte. Señala la limitación de tales teorías por el número restringido de obras de arte y por la generalidad de sus reflexiones.

La otra posibilidad la estudia en relación con las definiciones de lo bello eligiendo algunos ejemplos escogidos entre los más modernos e interesantes. Estudia primero la definición "característica" de Hirt. Inmediatamente examina la palabra de Goethe: "El principio más elevado de los antiguos era el de lo significativo, pero el resultado más alto de su feliz aplicación era lo bello". Afirma, sin embargo, que no ve en qué difiere el principio de lo significativo y el principio de lo característico. A ese modo de considerar el arte opone el de la reflexión puramente teórica, que según él se propone definir lo bello como tal, sin salir de sus límites, aislando su idea. Provisionalmente afirma que el concepto filosófico de lo bello debe ser equidistante de la generalidad metafísica y de la particularidad de su determinación real.

Regresa finalmente al problema de la definición del objetivo final del arte. Por de pronto afirma que no puede ser otro que revelar la verdad, representar en forma concreta y figurada lo que se agita en el alma humana, reconociendo que este objetivo es común al arte con la historia, la religión,

etc. Refuse situar el objetivo final del arte fuera del arte mismo, pero considera muy atinadamente que la verdadera finalidad sólo la podremos encontrar en el objeto mismo, traduciendo tal actitud con estas palabras: "Tenemos, pues, que ocuparnos de lo interno, del concepto" (43). Al llegar a esta coyuntura, Hegel se plantea otro problema básico en la iniciación de una disciplina filosófica: ¿cómo deduciremos el concepto de lo bello? ¿nos basaremos en una mera suposición? Pero Hegel responde resueltamente: "el método filosófico no admite suposiciones". Y añade literalmente esta consideración: "acabamos de plantear la cuestión de la finalidad del arte. Decir que el arte debe tener como finalidad la moralización es formular una definición trivial, superficial, vaga, pero al mismo tiempo no desprovista de justeza. Examinando con profundidad, este punto de vista aparece como el de la contradicción no reabsorbida, pero debiendo ceder su puesto a un punto de vista superior, que es el de la oposición superada, de la conciliación de contrarios. Tal es el objetivo supremo, el fin absoluto. A esa idea es a la que se refiere el arte y, efectuada esa relación, puede afirmarse que su finalidad absoluta consiste en inspirarse en este punto de vista, en hacerlo suyo, en realizar lo que él implica. El arte evoluciona en esta esfera, la más elevada, la de la idea de la conciliación de los contrarios y es el punto de vista que vamos a adoptar a nuestra vez en nuestras ulteriores consideraciones acerca del arte. Haciendo esto, dejamos a un lado otros puntos de vista, objetivos finales, etc" (44). El estudio que emprende Hegel de la visión filosófica del arte viene a reducirse a señalar los elementos que en Kant, Schiller, Goethe, Schelling y los Románticos condujeron a un despertar de la filosofía en general y de la ciencia del arte en particular; esta evolución condujo a una idea de la que da una descripción general: "La concepción que ve en el arte un medio donde

se opera la conciliación entre el espíritu abstracto, reposando sobre sí mismo, y la naturaleza, tanto en sus manifestaciones exteriores, como en sus manifestaciones interiores, afectivas y psíquicas" (45).

Después de esta larga preparación, Hegel expone el plan general de su obra (46). Este plan general de la obra tiene su base en las consideraciones precedentes. Hegel afirma: 1o., que el arte es una emanación de la idea absoluta; 2o., que el arte tiene por finalidad la representación sensible de lo bello. Va a intentar ahora demostrar cómo los tratados particulares de la ciencia del arte derivan del concepto de lo bello artístico.

Otras dos afirmaciones, contenido del arte: la idea representada en forma concreta y sensible. Tarea artística: conciliar formando una libre totalidad estos dos aspectos: la idea y su representación sensible.

¿Cuáles son las condiciones que deben cumplirse para que ocurra esta conciliación? Hegel enumera tres: que el contenido se preste a la representación artística -que el contenido no tenga nada de abstracto, sea sensible y concreto, en oposición a lo abstracto y a lo simple en sí mismo- que la forma sea individual y esencialmente concreta.

De la definición de la tarea artística se deduce que el valor y la dignidad de la obra de arte dependen de la correspondencia entre la idea y su forma; la calidad del arte y la medida, en la cual la realidad que representa es conforme a su concepto, dependerán del grado de fusión y unión que existe entre la idea y la forma.

Esto último conduce a Hegel a la necesidad de plantearse históricamente dos problemas distantes: ¿cuáles han sido las diferencias esenciales que presenta el concepto de lo bello en la sucesión de las formas artísticas particulares? ¿Cuál ha sido la evolución desarrollada en el interior del arte en la

realización sensible de sus formas por las artes particulares?

La obra propiamente dicha discute en una parte general el arte como representación sensible del ideal, para entrar luego en las formas particulares -simbólica, clásica y romántica- que ha revestido el ideal del arte en el curso de su desarrollo. Finalmente, una parte final estudia el desarrollo de las formas plásticas, arquitectura y escultura y de las artes románticas, música, pintura y poética, dedicando a ésta última un estudio más detenido y concienzudo (diferencias de la poesía y de la prosa, expresión poética, géneros poéticos: épico, lírico y dramático).

Cualquiera que sea el juicio que nos merezca la ideología estética de Hegel, su problemática alcanza una madurez y una profundidad desconocidas hasta su tiempo. La Estética se busca a sí misma, prescindiendo de los problemas de la belleza natural. En su búsqueda Hegel hace un primer intento de enlazar el orbe lógico-metafísico con el curso variable de la historia humana, en el que se ha desarrollado la tarea histórica del hombre.

#### 6.- Filosofía del Arte de Hippolyte Taine.

Con el nombre de Filosofía del arte publicó Taine diez lecciones que resumen un curso explicado en la escuela de Bellas Artes en 1864. Estas conferencias representan una postura filosófica radicalmente opuesta al idealismo hegeliano. Están divididas en cinco partes, tres de las cuales, dedicadas al renacimiento italiano, a la pintura en los Países Bajos y a la escultura en Grecia, significan la aplicación histórica de los principios acerca de la naturaleza y de la producción de la obra de arte a tres casos históricos. Es interesante también para nosotros la problemática de la quinta parte: el ideal en el arte.

Tratemos de precisar la problemática acerca de la naturaleza de la obra



de arte. En este capítulo asienta como hecho básico que "una obra de arte no existe aislada y (el método consiste) en buscar por consiguiente el conjunto de que ella depende y que la explica" (47).

Por lo tanto, el punto de partida será suponer que una obra de arte es resultado de un conjunto del cual depende y que la explica. Taine señala tres conjuntos, el primero el artista mismo, el segundo la familia de artistas o escuela a que pertenece, el tercero las costumbres y el espíritu público. Comprendo que quizá pueda parecer injusto el exigir en estas lecciones la disciplina filosófica que hemos visto en Kant o en Hegel. Porque Taine estableció después de un análisis notablemente superficial de estos tres conjuntos la siguiente regla: "Para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso conocer con exactitud el estado general del espíritu y de las costumbres a que ellos pertenecen". "Aquí se encuentra la explicación última; aquí reside la causa primitiva que determina todo lo demás" (48).

Un poco más adelante nos da su descripción de la estética: "Por efecto de todos estos descubrimientos se llega a describir la naturaleza y a marcar las condiciones de existencia de cada arte: tendremos entonces una explicación completa de las bellas artes y del arte en general, es decir, una filosofía de las bellas artes, o, lo que es lo mismo, lo que se designa con la voz estética. A esto y no a otra cosa aspira. Nuestra estética es moderna y difiere de la antigua en que es histórica y no dogmática, por lo cual no impone preceptos, sino que se limita a comprobar leyes..... así comprendida la ciencia, ni prescribe ni perdona: comprueba y explica" (49). Ya no nos causará asombro encontrarnos con una definición de estética y con el esbozo de un método totalmente distinto de cuanto hemos considerado hasta aquí. Desgraciadamente lo que en realidad nos falta es un análisis de la validez del método positi-

vista y de su proceso de aplicación.

A continuación Taine se plantea el problema inicial: ¿qué es el arte? ¿en qué consiste su naturaleza? Asegura que en lugar de imponer una fórmula, presentará hechos. Comienza por descartar de su problemática la arquitectura y la música; y limitándose a la poesía, escultura y pintura afirma que tienen un carácter común "el de ser cuál más, cuál menos, artes de imitación" (50). Su problemática lo conduce a afirmar que aunque la imitación es necesaria a la obra de arte, ésta no debe imitar todo el objeto sino una parte de él: "las relaciones y dependencias mutuas de las partes". Estas relaciones deben referirse a un carácter esencial o sea a una cualidad de la cual todas las obras o por lo menos muchas de las otras se derivan siguiendo relaciones fijas. Así llega, por una frecuente, pero libre -no controlado científicamente- colación de datos más o menos históricos, a la definición de obra de arte: "La obra de arte tiene por objeto manifestar algún carácter esencial o saliente, partiendo de alguna idea importante, más claramente y de una manera más completa de lo que acontece en los objetos reales". Llega hasta este resultado, empleando un conjunto de partes enlazadas, cuyas relaciones modifica sistemáticamente. En los tres artes de imitación, escultura, pintura y poesía, estos conjuntos corresponden a los objetos reales" (51). Más abajo hará notar que la música y la arquitectura tienen por objeto "manifestar algún carácter esencial, y emplean como medio un conjunto de partes enlazadas, cuyas relaciones combina o modifica el artista" (52).

Al problema del fin del arte responde que es "la contemplación, mediante la cual se interesa (el hombre) en las causas permanentes y generatrices de que dependen él y sus congéneres, en los caracteres dominantes y esenciales que rigen cada agrupación, e imprimen su marca hasta en los más pequeños por-

menores" (53). Es curioso advertir que Taine afirma la comunidad, la identidad de fines de la ciencia y del arte, sólo que el modo de obtenerlos varía en ambas. Reconociendo que no se trata de una obra de carácter científico, volvemos a preguntarnos por el método que ha conducido al autor a tal solución, pero tal método no aparece explícitamente.

A continuación se pregunta por la "ley de la producción de la obra de arte". Evidentemente debe haber una ley para producir el arte. Esa ley debe pertenecer a un tipo de leyes; ciertamente no es de tipo moral-legislativo, aunque quizá se podría llamar de tipo moral positivo. Esa ley Taine la ha encontrado: La obra de arte está determinada por un conjunto formado por el estado general del espíritu y por las costumbres que le rodean. ¿Cómo se prueba esa ley? Por experiencia y por razonamiento. Se trata en el primer caso de una inducción. En el segundo de un "apriori". El primer método de demostración parte de una comparación entre la influencia de la temperatura física sobre la vida vegetal y la temperatura moral sobre la creación artística. Viene después un "supuesto caso". Luego, las pruebas históricas (Antigüedad Greco-romana, Edad Media feudal, monarquías nobiliarias, democracia industrial). No hemos encontrado la demostración de raciocinio, si no son los breves renglones iniciales que anotamos en seguida, "La segunda prueba consiste en mostrar, no sólo que esa dependencia es rigurosa, sino que debe serlo. Para esto se analiza lo que hemos llamado estado general del espíritu y de las costumbres; se buscan, tomándolos de las reglas ordinarias de la naturaleza humana, los efectos que un estado parecido debe producir sobre el público, sobre los artistas y sobre la obra de arte. Se acaba por deducir un enlace forzoso y una concordancia fija y se establece como una armonía necesaria de aquello que se había observado como una simple reunión" (54). La

segunda prueba va, pues, en busca de un deber ser, de un deber brotar la obra de arte del estado de espíritu general y de las costumbres. El proceso se analiza el estado general del espíritu y de las costumbres. (Concepto que habría que aquilatar con máxima precisión). Se buscan los efectos que un estado parecido debe producir sobre el público, sobre los artistas y sobre la obra de arte. El punto de apoyo serán "las reglas ordinarias de la naturaleza humana". No precisamente las reglas invariables, sino las ordinarias. De ellas deduciremos que la obra de arte deberá siempre y en todas partes provenir del Estado del espíritu general y de las costumbres.

Al terminar este capítulo Taine nos avisa que "podemos ahora dar un paso más y marcar con exactitud todos los anillos de la cadena que une la causa primera en su efecto final" (55). Enumera los factores que describe con el nombre de situación general: bienes y males comunes, organización social, situación económica, religiosa y democrática, asegurando que a ese conjunto de circunstancias se encuentran sujetos y sometidos todos los hombres. Esta situación desarrolla en ellos necesidades, aptitudes y sentimientos. Este grupo de factores psicológicos, manifestados totalmente y con resplandor en una misma alma, constituye el "personaje reinante" o sea el modelo que los contemporáneos rodean de su admiración y simpatía, siendo el más interesante y el de mayor importancia el que los artistas presentan al público. Taine habla además de "causas accesorias", que completan la enumeración, hasta explicar, según él, las formas generales de la imaginación humana y las variaciones de escuelas, estilos y personalidades artísticas.

Su pequeño libro concluye con la problemática del ideal en el arte. Promete estudiarlo "como naturalista", procediendo por análisis y tratando de llegar no a una oda sino a una ley. De la finalidad señalada arriba a la obra de

arte "poner de manifiesto algún carácter esencial o saliente con más claridad e intensidad con que lo hacen los objetos reales"; deduce que el artista se forma una idea de ese carácter y en consecuencia con su idea transforma el objeto real; "este objeto transformado de tal suerte, se halla en conformidad con la idea, o, en otros términos, es ideal" (56). No deja de causarnos extrañeza el ver aparecer repentinamente la idea y el ideal después del proceso determinista de la problemática inicial.

Faine no se detiene en este primer problema de la "conformidad con la idea" y se plantea los siguientes problemas: "¿hay algunas (ideas) que sean superiores a las demás? ¿puede determinarse si un carácter tiene más valor que otro? ¿hay para cada objeto una forma ideal fuera de la cual todo sea un error o una desviación? ¿puede descubrirse un principio para clasificar las obras de arte como si hubiese diferentes categorías entre ellas?" (57). En realidad esta problemática, y más desde el punto de vista del positivismo, debería ser precedida de una problemática anterior respecto a la posibilidad de tales jerarquías en el quehacer artístico y Faine apenas llega a sentir la posibilidad de que en realidad no existen para toda la humanidad tablas de valores que norman algo tan antiguo como la superioridad de una obra de arte respecto a otra. No le pasa desapercibido el hecho trivial de que ciertos artistas hayan sido tradicionalmente considerados como superiores en la historia del arte. Pero su problema consiste en averiguar la regla escondida conforme a la cual inconscientemente ha podido llevarse a cabo la crítica.

Para ello analiza la definición propuesta de obra de arte deduciendo de allí: "hacer que un carácter predomine sobre todos los demás, tal es el fin de la obra de arte. Por esto, cuanto más se acerque la obra de arte a este fin, tanto más perfecta será. O dicho en otros términos: cuanto más exacta y com-

pletamente llene las condiciones indicadas, ocupará un lugar más alto en la escala de los valores. Las condiciones son dos: es preciso que el carácter sea de lo más notable posible y que aparezca como dominante en el más alto grado" (58).

Por lo tanto "¿qué es un carácter de importancia? ¿entre dos caracteres dados, cuál es el más importante de ambos?". Para resolver estos problemas Taine asegura que nos debemos transportar al dominio de las ciencias puesto que se trata de apreciar los seres en sí mismos. Para eso habrá que hacer una "escapade" hacia la historia natural.

El principio que va a guiar este análisis es "el principio de la subordinación de los caracteres" que distingue biológicamente caracteres fundamentales y caracteres derivados. Los caracteres, según las ciencias naturales, son más o menos importantes, conforme sean el resultado de fuerzas más o menos poderosas, según su grado de resistencia al ataque, según su invariabilidad. Esta invariabilidad será más permanente cuanto esos caracteres pertenezcan a las capas más profundas de elementos constitutivos del ser. "Cuál es en este caso el orden de importancia de los caracteres y cómo comprobar los diversos grados de invariabilidad?" (59). La historia proporcionará un medio muy sencillo y seguro para responder a este problema. La historia señala diversas capas según su duración. "A esta escala de valores morales (que señala la historia) corresponde, grado por grado, la escala de valores literarios" (60). En consecuencia, "si recorremos las grandes obras literarias hallaremos que todas expresan un carácter profundo y permanente y que su categoría artística es tanto más elevada cuanto más permanente y profundo es aquel carácter" (61).

El problema siguiente consiste en "construir una escala análoga para el

hombre en su parte física y las artes que lo representan, es decir, la escultura y muy especialmente la pintura" (62). El método será igual: determinar los caracteres más estables, puesto que serán sin duda al mismo tiempo los de mayor importancia. Como a esa escala de valores físicos corresponde una escala de valores plásticos, es claro que según Taine la obra es más o menos bella cuando el carácter expresado por el autor sea de mayor o menor importancia, y según eso construye su tabla de valores pictóricos, deducida, como es claro, simplemente por el contenido, no por otros valores estéticos.

La segunda condición de importancia para un carácter está fincada en su valor dominante. Es cierto que no resulta muy fácil determinar la diferencia entre "lo más notable posible" y "dominante en el más alto grado" (63). Quizá podría decirse que en el primer caso se analiza el carácter desde un punto de vista estático y en el segundo dinámico. En esta segunda consideración el mayor valor de un carácter dependerá de que sea "más o menos benéfico" (64). Igualmente, a la clasificación de valores morales corresponderá la clasificación de valores literarios. Inmediatamente deberán estudiarse en el hombre corpóreo los caracteres beneficiosos: salud, vestido, calzado, etc.; "según este orden de valores físicos pueden clasificarse las obras de arte que representan el arte corpóreo y mostrar que, en igualdad de condiciones, la obra es más o menos bella según expresa con mayor o menor plenitud los caracteres beneficiosos para el cuerpo" (65).

El último problema es el que llama Taine convergencia de estos efectos; y a su vez, cuanto la convergencia de efectos sea más completa, la obra tendrá mayor valor. Sería un problema muy interesante aclarar el método para investigar en qué consiste esa convergencia, y por qué tal convergencia resulta el criterio definitivo de las obras de arte, pero acerca de esto Taine no

nos ha proporcionado mayores informes.

Al concluir este intento de búsqueda de la problemática subyacente a la llamada filosofía del arte de Hipólito Taine, creo debo aclarar, para no parecer injusto, que si he intentado hacer un análisis de la obra, equiparándolo a otras obras filosóficas, de verdadero carácter científico, me tranquilizan las mismas palabras de Taine, quien, desde los primeros renglones de su obra, promete apegarse al método científico, que tan lastimosamente flaquea a lo largo de toda su tarea.

Podemos decir que los problemas básicos de su obra son tres: ¿qué es la obra de arte? ¿cómo se produce la obra de arte? ¿cómo puede normarse el juicio para jerarquizar las obras de arte? Estos problemas, a pesar de lo que promete el título de la obra, no los resuelve propiamente a base de un método rígidamente filosófico, sino utilizando elementos históricos tanto de historia natural, como de lo que podríamos llamar historia humana. Existen en su método presupuestos que podrían calificarse de arbitrarios y a ellos, está condicionado el valor de sus soluciones.

#### 7.- Teoría de la Concepción del Mundo, Wilhelm Dilthey.

Hubiera sido mi deseo añadir al estudio de las diferentes problemáticas estéticas un análisis detenido de la problemática estética de Dilthey. Hasta ahora, que sepamos, no ha aparecido una estética propiamente dicha de Dilthey, aunque en sus escritos aparecen por todas partes importantes observaciones que podrían dar pie a un estudio sintético de la evolución del pensamiento estético de Dilthey. Por otra parte, en su obra, el tema fundamental es precisamente la fundamentación de las ciencias del espíritu, y en ese trabajo ocupa un lugar derivado su estudio acerca del arte. Conocida es la oscilación de su postura fundamental respecto a esa fundamentación. Por otra parte, qui-



de las páginas más valiosas de Dilthey en asuntos de arte son sus estudios acerca de la poética. En esta situación embarazosa y como un intento documental imprescindible en este primer capítulo de nuestra investigación, he decidido restringirme a un ensayo de 1892 titulado "Las tres épocas de la Estética moderna y la tarea que hoy le incumbe" (66). Este ensayo tiene la ventaja de ser al mismo tiempo un análisis histórico y un intento de situar la reflexión estética, en contraposición con los intentos del pasado, en la postura que según Dilthey le corresponde. Responde a un problema de índole general: ¿en qué consiste la tarea estética?

En la introducción, Dilthey plantea el problema de la filosofía estética en su tiempo. A continuación, analiza los que él llama sistema natural de la Estética del siglo XVII, impresionismo estético del siglo XVIII, método histórico y Estética del siglo XIX. Resulta un ensayo excepcionalmente luminoso, lleno de sentido humano como todo el trabajo de Dilthey.

Desde luego, para él el problema del pensamiento estético es un problema vivo: "restablecer, mediante el desarrollo del pensamiento estético, la relación natural entre el arte, la crítica y el público discutidor" (67). La primera originalidad de Dilthey consiste en intentar, desde un punto de vista filológico estético, una corriente de pensamiento vivo, no destinada al gabinete del esteta, ni al estudio del artista, ni al círculo esotérico del crítico, sino a la vida libre en que participan todos ellos con el público. En esta forma apunta implícitamente a una condición nueva de la tarea estética: "será necesario que la estética arranque de la comprensión sin prejuicios del gran movimiento artístico que vivimos hoy día" (68). Esta afirmación, en apariencia insignificante, viene a distinguir dos tareas estéticas elementalmente distintas. La una, relativa a la comprensión del arte del pasado; la otra,

inestable, viva e ininterrumpida, la comprensión del arte contemporáneo. No quiere esto decir que Dilthey excluya un pensamiento estético superior que vincule en su tarea reflexiva todo el quehacer estético humano; pero sí nos parece advertir un planteo totalmente nuevo del problema estético, que consistiría en alcanzar una estructura espiritual, para aproximarnos al quehacer estético humano, que, capacitándonos para una comprensión del arte del pasado y del presente, vinculara vivamente la reflexión filosófica, el quehacer artístico, la crítica, y la actitud contemplativa del público. Ni podemos desatender la aparición de esas cuatro actitudes humanas distintas frente al arte: el filósofo, el artista, el crítico y el público. Lástima grande que Dilthey no tuviera por objeto analizar más detenidamente todos estos elementos de su nueva visión estética. Claro está que en el fondo está presente su idea del arte como forma de la concepción del mundo y de la vida (69). Da comienzo a su estudio con un primer intento de determinación de las tendencias del nuevo arte europeo contemporáneo suyo. Toma su origen de la generación que recibió las influencias de la revolución de Julio de 1830 viendo en ella la emancipación total del clasicismo y del romanticismo. Al disolverse la visión de la vida que se había desarrollado desde el siglo XV surgen las nuevas tendencias artísticas: dar expresión al sentimiento de que los órdenes de vida social han caducado por quebradizos e insostenibles; la poesía y el arte nuevo pretenden ser naturalistas; basan de un modo firme y macizo todo arte en la realidad y en la naturaleza del medio especial que trabajan. No niega los resultados apreciables obtenidos por artistas que siguen las vías tradicionales, pero siente en su corazón la esperanza de un nuevo lenguaje de formas artísticas que logre decir la palabra libertadora que la sociedad ansía.

Pero Dilthey advierte con gran penetración que el acercamiento de la Es-

tética a estos vivos afanes artísticos no debe consistir en la creación de una nueva ciencia estética: Las corrientes artísticas a que alude han creado sus propios principios estéticos presentes en las especulaciones estéticas de grandes artistas. Por otra parte considera como resultado definitivo de los estudios de antropología e historia del arte, que debemos "elevarnos por encima de todo gusto y dictado de época y recurrir a la naturaleza misma del arte" (70). Como en otras ocasiones, Dilthey deja caer esta observación pasajeramente cuando en realidad tiene un vasto alcance. La antropología y la historia del arte investigan el estudio comparado de las formas y sus evoluciones. La Estética conoce tales investigaciones, requiere bases antropológicas e históricas, pero no puede encerrarse en el gusto limitado de una época. Su tarea es más honda: recurrir a la naturaleza misma del hombre. Entran, pues, la antropología y la historia del arte como instrumentos metódicos para abordar las cuestiones y las realidades estéticas.

Dilthey comienza su estudio de "Los tres métodos de la Estética, conocidos hasta ahora" (71) con el siglo XVII. Para él la estética occidental, hasta esa fecha no es más que renacimiento de lo encontrado por los antiguos. En el XVII surge, según Dilthey, junto al derecho natural y a la teología natural, el sistema natural de la estética. Tuvo su cuna en Francia pero alcanzó su cima de investigación fecunda con Leibnitz. En nuestra consideración problemática prescindiremos de un asunto que, precisamente tratándose de Dilthey, es de particular importancia: ¿la transformación de los sistemas de pensamiento estético proviene de los cambios de circunstancias políticas, sociales, humanas o viceversa: el viraje genial del pensamiento estético va extendiéndose hasta cambiar las formas de vida? Siendo un problema básico pero de tan difícil control científico, preferimos indicarlo simplemente.

Leibnitz apoya su visión estética en la intuición acerca de la relación recíproca entre las funciones principales de la vida psíquica y la hipótesis sobre las relaciones causales del acontecer espiritual. Spinoza y Descartes no son ajenos a estas ideas en las cuales se inspiraron también otros estetas posteriores.

Para nosotros son más interesantes las afirmaciones de Dilthey relativas al valor de la estética racional (72). Asegura Dilthey que en la estética racional existe un núcleo precioso de validez permanente. "Existen reglas del arte que derivan de un modo universalmente válido de la naturaleza de la cosa y bastará con desgajárlas de lo que en el gusto es históricamente variable. Pero para esto es menester verificar la difícil transformación de la metafísica estética de Leibnitz en una estética psicológica" (73). Desgraciadamente, la afirmación de Dilthey persevera en un estado de vaguedad. Por una parte habla de reglas de valor universal deducidas de la naturaleza de la cosa, del arte mismo probablemente. ¿Será la nomenclatura "reglas del arte" la que traduzca exactamente el pensamiento de Dilthey? Por otra parte, el procedimiento metódico, apenas indicado, para obtener estas reglas de validez universal sería, según Dilthey, mediante una transformación de la metafísica estética de Leibnitz en una estética que Dilthey llama psicológica; y este punto queda más oscuro, sobre todo cuando leemos su magnífica crítica de la estética fundada en la impresión de la que nos ocuparemos inmediatamente.

En el mismo juicio acerca del valor de la estética racional Dilthey establece: "Por otra parte, la doctrina Leibnitziana de la armonía del universo contiene en sí esa otra proposición según la cual existe una conexión metafísica entre la facultad estética y sus objetos exteriores, y Kant la ha desarrollado dentro de ciertos límites. La relación de las actividades de nuestra inteligencia, unificadores de lo múltiple, con un orden unitario e inteligible de lo real, de lo real sensible, será siempre la condición, o si se

quiere, el postulado en cuya virtud, únicamente, podremos comprender la captación estética del mundo. Pero lo cierto es que esta condición de la intuición estética apunta hacia algo insondable, hacia un hontanar de la armonía inaccesible para nuestro pensamiento" (74). Destaquemos esa afirmación de Dilthey, que despierta cierta extrañeza: la condición o el postulado en cuya virtud únicamente podremos comprender la captación estética del mundo consiste en una relación. Esta relación está fincada entre las actividades de nuestra inteligencia y un orden a su vez inteligible de lo real sensible. Esta relación a que alude Dilthey parecería sugerir que la condición para captar estéticamente el mundo es de tipo inteligible o subjetivo-trascendental, o de armonía preestablecida, pero siempre de tipo cognoscitivo, más bien que óntico u ontológico. Es cierto que habla de una conexión metafísica, pero inmediatamente alude a Kant y la frase menciona las "actividades de nuestra inteligencia" y el "orden inteligible de lo real sensible".

A continuación estudia Dilthey, apoyándose como siempre en factores históricos, la impresión estética y los métodos estéticos del XVIII. Este estudio lo sitúa concretamente en el período que corre entre los "Elements of Criticism" de Home (1762 y años siguientes) y la "Vorschule der Aesthetik" de Fechner, impresa en 1876. Su estudio lo concreta a la obra de Home, que según él "representa..... la investigación analítica sobre lo bello más madura y completa del siglo XVIII" (75).

Mucho más interesante que la atinada exposición de las originales ideas de Home, muchas de las cuales conservan una validez y actualidad impresionantes, resulta la crítica de Dilthey acerca de la impresión estética.

Afirma primero que "la estética fundada en el análisis de la impresión se mueve dentro de un círculo vicioso del cual no puede salir" (76). Acusa a

tal estética de manejar como criterio para encontrar los factores de lo bello la fuerza efectiva de éste sobre el sentimiento; pero de todos es sabido que lo bello produce en el sentimiento efectos sensuales y sensibleros de tipo brutal. Por lo cual, tal análisis debería presuponer un cierto concepto de los factores bellos que operan rigurosamente en sentido estético.

En segundo lugar, Dilthey señala una dificultad peculiar al desarrollo de este método. "La impresión estética de una propiedad cualquiera de los objetos sólo puede ser sometida a ésa en un determinado círculo de personas y en una época dada" (77). Esta objeción deja aparecer la exigencia de conexiones históricas en que insistirá Dilthey, sólidamente apoyado en las diferencias evidentes que a lo largo de la historia han aparecido en el sentimiento de la forma y además en una experiencia de tipo psicológico: "el análisis no busca en sí mismo medio alguno para apartar en el gusto lo históricamente condicionado de lo universalmente válido" (78). La afirmación de Dilthey parece verdadera y creo que ningún psicólogo podrá refutarla fácilmente. Esta frase introduce en el estudio del gusto un elemento nuevo "lo históricamente condicionado". Dilthey asocia con él otro elemento que apellida "lo universalmente válido". Quién sabe en qué estar fundada esta universal validez del gusto a que alude Dilthey, ya que pocos filósofos poseyeron un sentido tan firme para el cambio incesante de la historia humana como él mismo.

Aprocha también a esta teoría la excesiva complejidad que supondrían las múltiples impresiones de una obra de arte cuando la experiencia nos demuestra que el efecto de la misma es rigidamente articulado.

Rechaza el impresionismo estético, además, por su incapacidad para dar satisfactoria explicación de la función del arte en la economía espiritual de la vida humana; recordando que el analizador impresionista se deja guiar siem-

pre en sus trabajos por alguna idea no impresionista acerca del significado íntimo del arte. (79).

Dilthey pasa a continuación al estudio del método histórico y de la estética del siglo XIX. Este método, según él, "se interesa en primer lugar, por las mentes creadoras y por las obras de arte fecundas" (80).

Así llegamos al problema personal de Dilthey en su Estética: "¿En qué medida los métodos que tratan de exponer y analizar de un modo histórico-positivo la actividad artística creadora del hombre pueden llenar las lagunas que ofrecen los resultados de los dos métodos anteriores?.... porque en este punto radica la tarea viva de la estética: tiene que hacerse escuchar en la disputa de las direcciones artísticas del presente, tiene que fomentar una inteligencia entre los artistas, los críticos y el público. ¿De qué medios, de qué puntos de vista disponemos para esta faena?" (81).

Dilthey cree indispensable "completar el análisis de la impresión con el análisis de la creación. Y en lugar de los teoremas abstractos acerca de la unidad y el orden en la diversidad, tengo que colocar conceptos tales que hayan sido conquistados por el análisis de la historicidad vida del arte" (82). Es ésta, indudablemente, la parte más interesante del ensayo diltheyano, aunque su procedimiento metodológico no quede manifiesto en las breves páginas que le dedica.

Comienza su estudio analizando "creación y goce". Dilthey relaciona estrechamente el sentido creador del artista con el sentimiento artístico del contemplador. La consecuencia de esto es no restringir el sentimiento estético a mero placer, gusto, o sentimiento agradable. "Más bien parece que se comunica a la vida psíquica del contemplador una forma determinada de acción" (83). En el momento en que Dilthey introduce en el análisis de la experiencia

estética del contemplador una potencialidad nueva, una fuerza que exalta y eleva el alma, derivada del parentesco entre creación artística y captación estética, aparece en la reflexión acerca del arte un elemento nuevo. Dilthey encuentra que tal exaltación y ensanchamiento de la existencia es afín a la alegría "que surge de la forma de la ocupación de la voluntad en un pensar oído y consecuente, o en una acción valiente y templada" (84). Si rehusa los otros elementos descubiertos en el análisis de la impresión estética (85). Esta totalidad anímica del goce estético que aumenta la vitalidad del ánimo "cuya demostración por lo demás resulta un tanto esquemática" es para Dilthey tan importante y definitiva, que según él, cuando es persistente y total en hombres de pueblos y épocas diversos, puede llamarse clásica. Esta misma satisfacción total sería para Dilthey el criterio sobre la autenticidad y el valor de una obra de arte. Ella explica también el significado poderoso y santo del arte para la humanidad; en ella convergen "la potenciación de las fuerzas captadoras, el ensanchamiento del arte, su descarga y purificación, efectos peculiares de la gran obra de arte" (86). Con toda razón después de este descubrimiento clama triunfalmente: "demasiado tiempo la estética y la crítica del arte han mantenido a la cabeza de la teoría del arte este concepto estéril de lo bello" (87).

A continuación indica el método para orientar las investigaciones acerca de las facultades creadoras. Consciente de que la psicología es incapaz de proporcionar principios generales acerca de la imaginación (?) creadora, aconseja al esteta el estudio de los procesos creadores en los diversos campos del arte. Pero todavía deduce consecuencias más trascendentales. De esa experiencia total potenciadora de la vivencia deriva lógicamente que "no existe en el arte ninguna dirección verdadera frente a la falsa, ninguna belleza



absoluta, ningún tribunal. Antes bien, llega un genio, a una media docena, y obliga a los hombres a ver con sus ojos" (88)... Y todavía un paso más atrevido: "todas las grandes batallas de la crítica del arte se refirieron a esta realidad: estimación de algo que ya está ahí; el derecho de un pretendiente que trata de encaramarse al trono o el derrocamiento de un linaje artístico que ha perdido su vigor" (89). Todas estas consecuencias definitivas para la estética están cimentadas en un planteo totalmente nuevo del problema estético. Al introducir elementos históricos y psicológicos nuevos, revisa Dilthey el trabajo de sus antecesores, sin negar las útiles contribuciones que prepararon esta nueva visión del arte.

De la problemática general acerca de la creación y captación estéticas, pasa Dilthey al estudio del lenguaje de las formas y de las reglas del arte, procediendo también aquí con una originalidad honda, aunque parcial, y un tanto vaga.

El punto de partida lo constituye una indicación púdica que alude a la situación del hombre frente al mundo: "una resistencia frente a una voluntad" (90), que original, indeliberada e irreprimiblemente conduce a la expresión exterior de la vida interior del hombre. Paralelamente señala los procesos de captación "en cuya virtud pensamos que las propiedades sensibles exteriores del objeto son mantenidas en un haz por una fuerza análoga a la voluntad" (91). Esta intervención de la voluntad, a juicio nuestro no muy claramente establecida por Dilthey, es un elemento importantísimo en la explicación del origen del lenguaje de formas de cada una de las artes. Frente al mundo el artista posee una voluntad de "expresión" -vocablo que parece inadecuado para el fenómeno tan vigoroso de la creación artística-. Curiosamente existiría en el hombre otra conexión anímica que le haría presente en las cualidades sen-

sibles exteriores del mundo la presencia de otra fuerza análoga a la voluntad. En estas condiciones Dilthey extiende el lenguaje simbólico de las formas más allá del arte hacia las costumbres, la religión y el derecho sin aislar suficientemente la formalidad simbólica del arte.

Completa, por lo tanto, su descripción de la personalidad del genio señalando en él "algo necesario y universalmente válido que lo enlaza con su público,.... que descubre a los demás hombres el significado interno de todo lo externo, en último término de todo el mundo de las manifestaciones sensibles ..... el arte nos interpreta la parábola de lo fugaz" (92). Aunque este principio claramente descubre la insuficiencia artística de los "copistas de la realidad" y de los idealistas, deberemos reconocer que limitar la tarea artística a una mera apópsis del mundo restringe la idea del mismo Dilthey que pone la finalidad del arte "en proporcionar al espectador satisfacción duradera y en exaltar su vida" (93).

Este titubeo parece hacerse más potente cuando Dilthey trata de derivar de esas bases el nacimiento de las diferentes artes. "Parecen proceder de tres raíces diversas. Unas pretenderían embellecer o configurar significativamente lo producido por la naturaleza o lo que es servicial a los fines del hombre..... de aquí se separa otra raíz del arte: en el hombre hay un impulso irresistible a imitar,.... otra tercera raíz de las artes se halla en el afán por descargar el efecto en la expresión, de comunicarlo" (94). La relación entre las bases anteriores y tales orígenes de las artes nos deja un tanto perplejos.

En cambio, con fidelidad sistemática a su punto de partida, intenta Dilthey deducir las formas y reglas, a que se hallan vinculados la creación artística y el goce estético, de las propiedades más generales de la que él llama

"conciencia abarcadora". La primera sería, de acuerdo con la estética natural, la unidad de una rica diversidad. La segunda sería la conexión adquirida en la vida psíquica con la experiencia de esa unidad en la diversidad sensible. La tercera influiría las condiciones especiales de plasmación según se trate de relaciones espaciales o temporales. Las reglas siguientes surgirían de la relación del objeto representado con la índole especial del medio que ocupa. Esta última es ilustrada con la ley de la pintura relativa al marco, desembocando en la disputa acerca de la totalidad de la obra de arte espacial, en la que deben articularse formas arquitectónicas, ornamentales, mobiliarias, plásticas y pictóricas. Termina con una breve discusión relativa al drama que lo conduce, en presencia del inquieto quehacer dramático de su época, a recoger una importante consecuencia: "el arte trata hoy de ampliar el campo de sus asuntos. Ya vimos que la estética no debe limitarle este empeño, imponiéndole como patrón un concepto de belleza. Por eso el trabajo de la estética especulativa ha sido vano en lo que concierne al hecho de señalar su lugar a lo feo en la dialéctica de lo bello. No existen límites para la plasmación del artista. Únicamente se los pone la finalidad del arte, que consiste en proporcionar al espectador satisfacción duradera y en exaltar su vida, y se los ponen las leyes artísticas que fluyen de la relación de esta finalidad con el asunto y los medios expresivos, leyes que se hallan por encima del genio más grande pero que están fundadas en la naturaleza misma de la cosa" (95).

Todavía deduce Dilthey una importantísima consecuencia relativa a los resultados de una obra de arte en la cual el asunto es tratado a tenor de las leyes artísticas que le son inherentes: un estilo, una forma interna en la obra de arte, pero además un contenido infinito e insondable. "Toda obra de

arte genuino posee un contenido infinito porque orienta su objeto hacia todo el universo, que se halla presente en el espíritu del artista" (96). Esta relación del objeto singular con toda la conciencia del artista es un rasgo importantísimo, que supera el valor simbólico inmediato del asunto, pero sobre el cual Dilthey no insiste con más detenimiento.

Desde estos métodos y resultados Dilthey en relación con el naturalismo se plantea un problema que en su época debió ser particularmente perceptible: ¿con qué sentido se puede hablar de una reproducción de la realidad en pintura y poesía, en general en las artes que él ha llamado "imitativas"?

La primera aproximación a este problema la constituye una sencilla experiencia: la visión de la ladera de una montaña de la Selva Negra salpicada de casitas rústicas cuyos tejados se ciernen sobre el craino. Dilthey describe atinadamente el mundo interior que despierta en el contemplador la visión de la ladera para deducir que el significado de aquel paisaje no consiste tanto en los factores que lo componen cuanto en el ser de esas representativas "ondulantes" que acompañan su imagen en el espíritu del contemplador. Se pregunta entonces: ¿cuál es en estos casos la realidad dada? El siguiente elemento ilustrativo lo sitúa en la experiencia contemplativa de un rostro humano en que la conciencia alcanza una conexión de vida, denominada por Dilthey "punto estético impresionante" de la cual deriva la comprensión de todo el rostro. "En la captación normal y sin embargo poderosa del punto dominante y en la construcción de la conexión figurada mediante eliminación, acentuación, y posposición" (97) hace consistir el genio del retratista; advirtiendo inmediatamente: "por esto no nos suministra únicamente un momento sino, como toda obra de arte auténtica, algo permanente" (98). No he preguntado por qué Dilthey no investigó más detenidamente ese aspecto tan importante de la crea-

ción artística que él denomina "eliminación, acentuación y posposición"; cómo no se detuvo en esa paradoja aparente de la obra de arte históricamente condicionada y temporalmente permanente.

Estas consideraciones lo llevan a la pregunta "¿qué sentido tienen, para quien está convencido de estas ideas, las exigencias del naturalismo? ¿pueden significar algo más que la oposición a un modo ciego y exhausto de captar y representar la realidad?" (99). Con su penetrante mirada histórica responde: "el naturalismo se presenta siempre que ha acabado una época del arte. En estos días representa la protesta de la sinceridad contra todo el lenguaje tradicional de formas que fue creado por los siglos XV y XVI por hombres de otro tipo, con otros ojos y con otros órganos espirituales. No lo sabe, pero lo que quiere es una nueva forma interna de la obra de arte, un estilo nuevo, una nueva técnica en cada una de las artes" (100).

De esta digresión sobre la reproducción de la realidad deduce una última consecuencia que subraya la historicidad del arte: "el estilo es precisamente el modo constante de captación y representación que, condicionado por la finalidad, los recursos y las leyes de un arte, es creado por la fuerza genial de un artista. La energía para configurar semejante estilo es el patrón para medir la capacidad creadora" (101). Esta última frase vuelve a sugerirnos una pregunta definitiva para la inteligencia de la creación artística: ¿brota el estilo de las circunstancias históricas o el artista es un creador de formas de vida espiritual? Esta pregunta no es insignificante porque llega a lo más hondo del verdadero quehacer artístico, del verdadero ser del genio y señalaría a la Estética una tarea filosófica superior a la que ha sido destinada por estetas de épocas anteriores.

Esta reflexión vincula nuestro estudio con el último párrafo del ensayo de Dilthey dedicado al arte del presente.

de Dilthey dedicada al arte del presente.

El tema es extraordinariamente importante en sus principios generales y en su aplicación a la época que vivía Dilthey.

Afirma que el contenido espiritual del artista, que determina su modo de captación y su estilo, se halla condicionado históricamente. Pocos renglones más abajo se limita a decir: "la forma y la técnica se hallan condicionadas históricamente a base del contenido" (102). Estas afirmaciones abren una serie de interrogantes problemáticos a los que desgraciadamente Dilthey no dió respuesta en este ensayo.

Contrapone el estilo y la técnica de los grandes renacentistas a los de sus contemporáneos señalando la marcada diferencia. Insiste quizá demasiado, pero muy de acuerdo con la mentalidad de un hombre de fines del siglo XIX, en que "la ciencia nos ha enseñado a ver por todas partes la conexión "legal" de lo real" y cree poder estar seguro de que el arte busca por todas partes urdimbres reales y trata de expresar la trama natural "legal en que se haya colocado el hombre". Siente la búsqueda intranquila de los artistas contemporáneos suyos por un estilo correspondiente. Tampoco esta situación de búsqueda lo detiene no obstante haber presentado que era una constante de ciertos períodos de la historia humana. ¿Sería una pregunta baladí investigar si los artistas andaban buscando detrás del nuevo estilo la nueva forma de vida del hombre moderno, que aún no hemos encontrado?

Dilthey cree que en el elemento progresivo que fermentaba en las artes de su tiempo se expresaba "el poder de una nueva mentalidad conquistada por la ciencia" (103). Pide al poeta que busque la verdad, pero que no quiera hacer ciencia, ni moral, que trate de sumergirse en la vida pero sin sucumbir a los fantasmas y espantos que la desfiguran.

El ensayo termina con una encantadora paradoja: Dilthey alude a un sentimiento humano fundamental: "también en las crisis sociales la naturaleza humana alberga secretas fuerzas triunfadoras y.... el hombre podrá despojarse de toda la basura que le rodea" (104). Pero en los últimos renglones, magistrales, dictados por su profunda conciencia germánica, exhorta a los escritores a buscar "una conciencia" que nos satisfaga para hoy pero no más. Porque en el rostro misterioso inescrutable de la vida, con su boca sonriente y su mirada melancólica, todas las generaciones de pensadores y de poetas tratan de leer, "y ésta es una tarea sin fin" (105). No sin cierta nostalgia recordamos la descripción diltheyana de lo clásico y la permanencia que, según él, alcanzan las auténticas obras de arte.

En este ensayo Dilthey ha ensanchado la problemática estética, dándole al mismo tiempo indicaciones metódicas de extraordinario valor. Reconozcamos que podría completarse analizando sus ideas estéticas peculiares relativas a la poética; pero contando con este ensayo general creemos poder mantener la unidad de nuestro estudio.

8.- El Arte como Experiencia. John Dewey.

En 1931 el filósofo norteamericano John Dewey dictó en la Universidad de Harvard una serie de conferencias sobre filosofía del Arte, que dieron origen a un interesante volumen cuya problemática va a ocuparnos en seguida: "El Arte como Experiencia" (106). La problemática de esta obra, aunque vinculada estrechamente con la filosofía general de Dewey, tiene peculiaridades muy especiales. Es un intento de adentrarse en el hecho artístico; y, aunque no podamos estar de acuerdo con muchas de las ideas de Dewey, deberemos reconocer que encierra observaciones, sugerencias, atisbos singularmente penetrantes, debidos a la disciplina que se impuso desde el principio de entresacar

la misma obra de arte la teoría estética.

Poderos decir que Dewey dedica el núcleo de su obra al problema de la obra de arte como objeto de experiencia estética. Estudia este asunto desde el capítulo quinto al décimo, más de la tercera parte de la obra; el problema de la filosofía del arte en el capítulo doce. El capítulo trece está dedicado a un análisis de la crítica estética. El último capítulo intenta estudiar el problema del arte en sus relaciones con la civilización. En el capítulo cuarto hace un estudio del proceso expresivo como experiencia creadora tanto en el artista como en el contemplador. Su verdadera problemática, su originalidad de pensamiento, está contenida sobre todo en los tres primeros capítulos.

Difícil sería poder concretar el método científico utilizado por Dewey en la elaboración de su pensamiento estético. Contiene rasgos de positivismo y de empirismo, pero no parece haber sentido una extraordinaria necesidad de conducir su investigación a base de un método fijo rigurosamente elaborado.

Dewey encuentra al comenzar su trabajo un hecho vivo: el aislamiento de las obras de arte respecto "a los materiales y aspiraciones de las otras formas del esfuerzo humano". Ante este hecho, el primer problema no consiste en preguntarse el por qué de ese hecho; sino, prescindiendo de la posibilidad o imposibilidad de la empresa, considera como primera tarea, la que él llama "experimento temporal": "restaurar la continuidad entre las formas refinadas e intensas de la experiencia, que son las obras de arte, y los acontecimientos, hechos y sufrimientos diarios, que son reconocidos universalmente como constitutivos de la experiencia" (107). Es éste su primer problema que enuncia con diferentes fórmulas: "recobrar la continuidad de la experiencia estética con los procesos normales de la vida"; "la obra de arte desarrolla y a-



centúa lo que es característicamente valioso en las cosas de que gozamos todos los días", "en todo caso, se puede decir que una filosofía del arte es estéril, a menos que nos haga conscientes de la función del arte en relación con otros modos de experiencia" (108). Así llega a plantearse el problema general de su Estética: ¿cómo es que la forma cotidiana de las cosas se transforma en la forma genuinamente artística? ¿Cómo es que nuestro goce cotidiano de escenas y situaciones se transforma en la satisfacción peculiar de la experiencia estética?

Para responder a estas preguntas Dewey se plantea el problema general de la experiencia normal humana: "la naturaleza de la experiencia está determinada por las condiciones esenciales de la vida" (109). Este análisis inicial de lo que Dewey llama "condiciones esenciales de la vida" le entrega las características básicas de la experiencia humana ante el mundo, de la acción de ese mundo y de los resultados experimentales de los ritmos del mundo sobre la psicología humana.

Completa el estudio de esta integración de la experiencia estética en la experiencia humana planteándose un segundo problema: "por qué el intento de conectar las cosas más altas e ideales de la experiencia con sus raíces vitales básicas, es tan a menudo considerado como una traición a su naturaleza y una denegación de su valor?" (110). Como no vamos a ocuparnos de la doctrina estética de Dewey no nos detendremos en analizar este capítulo, quizá el más discutible de toda la obra, en que aparece claro su empeño por alcanzar una especie de monismo universal que recoja en una fórmula los hechos todos del universo.

El tercer problema general que atiende podría formularse así: ¿la experiencia intelectual, la práctica, la moral poseen por sí mismas una cualidad

estética? por otra parte ¿cuál sería la peculiaridad de la experiencia estética en relación con los caracteres generales de las experiencias corrientes de la vida? Este estudio lo plantea tanto respecto al artista como respecto al contemplador y concluye: "Lo que distingue una experiencia como estética, es la conversión de la resistencia y la tensión, de las excitaciones que tienden a la distracción, en un movimiento hacia un final satisfactorio". "Un objeto es peculiar y predominantemente estético, ofreciendo el goce característico de la percepción estética, cuando los factores que determinan lo que puede llamarse una experiencia se elevan muy por encima del umbral de la percepción y se hacen manifiestos por sí mismos" (111). El método que lo ha llevado a esta conclusión podría llamarse comparativo-deductivo, o sea, relacionando los caracteres generales de la experiencia de una creatura viviente con algunos de los caracteres del proceso de producción de la obra de arte y de contemplación de la misma, descubre la vinculación entre ellas.

Es fácil ver que nos hallamos ante un planteo original y nuevo del problema estético no sólo por ese intento de vinculación general con las creaturas vivas, sino por las calidades de los objetos naturales que despiertan en la creatura viviente experiencias análogas. La verdadera conclusión que Dilthey repite una y otra vez podría enunciarse así: "la experiencia estética es experiencia pura". "El filósofo debe ir entonces a la experiencia estética para entender lo que es la experiencia" (112). Esta conclusión, quizá inesperada, ya que el proceso parecía indicarnos que para entender la experiencia estética deberíamos entender primero la experiencia de la creatura viviente, lleva el planteo de la estética a la interacción del hombre y su mundo, más aún, lejos de inferiorizar la experiencia estética, la coloca en el grado supremo de las experiencias humanas. Es significativo que el menos idealista

do los estetas sea quien haya intentado devolver a la experiencia estética del hombre su rango único y superior.

Profundizando el análisis de la experiencia humana frente al mundo, descubre Dewey que la oposición del mundo al hombre provoca en éste una transformación de la energía no sólo cuantitativa sino cualitativa "en acción pensada". El cambio operado en el hombre convierte su actividad en un acto de expresión. Así plantea Dewey el estudio del acto expresivo en las experiencias corrientes hasta alcanzar una definición que incluye los elementos emocionales presentes en la expresión estética: "es precisamente esta transformación la que cambia el carácter de la emoción original, alterando su cualidad, de manera de hacerla característicamente de naturaleza estética", "la expresión es la clarificación de una emoción turbia; nuestros apetitos se conocen si mismos cuando se reflejan en el espejo del arte y cuando saben que están transfigurados. Entonces ocurre la emoción que es característicamente estética". "Esta transformación es la esencia misma del cambio que tiene lugar en todas y cada una de las impulsiones emocionales originales cuando toman el camino indirecto de la expresión en vez del camino directo de la descarga". "En otras palabras el arte no es la naturaleza, pero es la naturaleza transformada al entrar en nuevas relaciones que provocan una nueva respuesta emocional". "Estos hechos demandan y significan una transformación definitiva de la emoción primitiva" (113). De estas palabras podríamos deducir otra dirección problemática tan interesante para Dewey como la planteada generalmente hasta aquí: La experiencia estética humana tiene indudablemente semejanzas generales con las experiencias de la creature viviente, pero contiene asimismo transformaciones definitivas que la distinguen de ella.

La trayectoria que sigue la problemática de Dewey al afrontar la obra de

arte está visiblemente inspirada por su empeño de "naturalizar" lo estético; apenas le sirven de estímulo ocasional conceptos o ideas que han aparecido en la prolongada discusión que el hombre ha llevado a cabo desde hace siglos acerca de la estética.

La obra de arte es presentada primero en su aspecto expresivo. A continuación se discute el problema de la forma artística; un capítulo especial destinado a la "historia natural de la forma" vincula a ésta última con "las condiciones formales de la forma artística, hondamente enraizadas en el mundo mismo" (114); a continuación la obra de arte es estudiada como organización de energías, obediendo también a cierto tipo de ritmos variantes de la naturaleza. Los dos capítulos siguientes investigan los elementos comunes de las artes que no son otros que las "condiciones generales sin las cuales no es posible una experiencia" (115). La substancia variada de las artes lo conduce a afirmar: "que la base para distinguir los diferentes rasgos de las artes es la explotación de la energía característica del material usado como medio". Parece, por tanto, que el pensamiento de Dewey ha sido llevado a plantear el problema de la obra de arte en estos términos guiado por los datos naturales de la experiencia humana ante el mundo; su planteo del problema estético no es precisamente fruto de un hondo acercamiento al arte sino de una estructura mental que busca afanosamente agrupar todos los hechos experimentales en un conjunto de categorías naturalistas, casi biológicas.

No cabe duda que la vinculación de los tres aspectos básicos del problema estético relativo a la obra de arte: expresión, forma y energía, es ingeniosa y en no pocos aspectos verosímil.

Uno de los puntos más interesantes de esta problemática es la distinción insinuada repetidas veces que hay una diferencia entre el producto artísti-

co (estatuas, pintura o lo que sea) y la obra de arte. El primero es físico y potencial; la última es activa y está en la experiencia. Es lo que hace el producto, su acción". "Cuando la estructura del objeto es tal que su fuerza interacciona felizmente (pero no fácilmente) con las energías que resultan de la experiencia misma; cuando sus afinidades y antagonismos mutuos actúan conjuntamente para producir una sustancia que se desarrolla acumulativa y seguramente, pero no con mucha firmeza hacia la satisfacción de impulsiones y tensiones, entonces en verdad se trata de una obra de arte" (116). Esta distinción que encierra por sí misma una serie de problemas importantes no es anteriormente elaborada por Dewey sino en una sola dirección: la experiencia de las energías estéticas de la obra de arte. Más aún, las breves frases con que introduce este tema podrían hacernos olvidar un curioso dualismo experimental: el del objeto físico, potencial, que permanece en segundo término como estímulo o base de una experiencia y la obra de arte como tal, plena de energías resultantes de la organización formal que le ha dado el artista. La discusión de la dinámica peculiar (?) de la obra de arte lo lleve a un interesante análisis de los ritmos o "energías orgánicas" presentadas en una pintura, estudia también la distorsión pictórica sujeta por necesidad a algún ritmo particular, definiendo en la percepción valores que están ocultos para la experiencia ordinaria a causa del hábito (117). Concede tanto valor en su planteo del problema a esta dinámica interior de la obra de arte que afirma: "lo que quizá conocemos menos es que esta organización de energías que se mueve acumulativamente hacia un todo terminal, en el que están incorporados los valores de todos los medios, es la esencia del arte bello" (118). Nada tiene de extraño que este dinamismo interior y permanente de la obra de arte pueda servirle de criterio para una crítica estética profunda y seria de la obra de

arte; la consecuencia importantísima de esta visión energética de la obra, en sentido pedagógico, no puede resistir a indicarla: "ninguna obra de arte puede ser percibida instantáneamente porque entonces no hay oportunidad de conservar y aumentar la tensión y, por consiguiente, ninguna para esa liberación y desenvolvimiento que da volumen a una obra de arte. Consideramos este capítulo de la problemática de Dewey acerca de la organización de las energías como el núcleo luminoso de todo su pensamiento estético, que lo sitúa al borde de una elección dramática que alcanza todo su sistema: "el término "energía" se ha usado muchas veces en esta discusión. Quizá la insistencia en la idea de energía en conexión con el arte bello parezca fuera de lugar. Pero hay ciertos lugares comunes que es propio enunciar en conexión con el arte que no pueden ser inteligibles a menos que se haga central el hecho de la energía: su poder para conmover e inquietar, para calmar y tranquilizar. Y seguramente o el ritmo y el equilibrio son caracteres extraños al arte o bien el arte, por su papel básico, sólo es definible como organización de energías. Respecto a lo que la obra de arte hace en nosotros, sólo veo dos alternativas. O bien opera porque alguna esencia trascendente (generalmente llamada "belleza") desciende a la experiencia desde fuera, o bien el efecto estético se debe a la transcripción única que hace el arte de la energía de las cosas del mundo. Entre estas dos alternativas, yo no sé cómo un mero argumento puede determinar la elección. Pero es algo saber lo que implica hacer la elección..... debe haber, a despecho de toda la indiferencia y hostilidad de la naturaleza para los intereses humanos, alguna congruencia de la naturaleza con el hombre o, de otro modo, la vida no podría existir" (119). En pocos pasajes de la problemática de Dewey aparece tan clara su urgencia sistemática paralela a su penetrante visión estética. Su problemática lleva la reflexión estética a un terreno nuevo, original, lleno de sugerencias: la experiencia

estética como vivencia estrictamente humana y creadora, pero sobre esta osada ruta de su pensamiento se adensa continuamente como una neblina que se adhiere a todas las cosas su insistente obsesión naturalista. Aún a riesgo de parecer ingenuo debo sugerir que en la estructura misma de la obra de Dewey sienta el lector un dualismo persistente, tanto más dramático cuanto que Dewey ha dedicado su larga vida y su poderoso pensamiento a esfumar del horizonte humano todos los dualismos. Ese dualismo en la problemática, en las soluciones, creo encontrarlo desde el prólogo mismo del libro en la presencia de dos pensamientos: el pensamiento filosófico sistemático de Dewey y el pensamiento estético del doctor A. C. Barnes, a quien está dedicado el libro. A lo largo de la obra están citadas varias de las obras del doctor Barnes, quien sin duda tuvo una influencia definitiva en la composición de este libro. Sería un tema de investigación muy interesante poder aislar los elementos estéticos, debidos al doctor Barnes, del encuadramiento sistemático, un tanto violento, de la ideología estética de la obra en el sistema general de Dewey.

Los capítulos finales de la obra de carácter más crítico que expositivo parecen más luminosos y aceptables. En un primer capítulo trato de estudiar Dewey "aquellos aspectos y elementos de la experiencia estética que generalmente se llaman psicológicos..... las teorías estéticas están llenas de fósiles de psicologías anticuadas y recargadas con restos de controversias psicológicas" (120). Las consideraciones críticas que van a guiar su estudio de los elementos psicológicos son dos: la conexión intrínseca del yo con el mundo y el hecho de que todas las distinciones que puede dar el análisis en el factor psicológico no son sino diferentes aspectos y fases de una interacción continua, aunque variada, del yo y el ambiente (121). Después de un intento de aclarar cómo se han originado históricamente las distinciones psicológicas

tejanos, estudia el valor de la "proyección", de la "contemplación", de las "sensaciones", la "distancia psíquica", la "intuición", terminando con una discusión del dualismo mente-cuerpo que lo conduce a una interesante teoría de la imaginación. El resultado de esta problemática crítica de los residuos psicológicos en las teorías estéticas viene a afirmar un hecho importante: la totalidad humana de la experiencia estética.

Afirmada la naturaleza imaginativa de la obra de arte, Dewey pasa al examen de lo que llama el reto a la filosofía. La obra de arte contiene una exigencia interior de experiencia de sí misma antes de poder proceder a un trabajo de pensamiento. Esta peculiaridad de la obra de arte nos indica la extremada delicadeza del trabajo filosófico acerca de ella; y Dewey vuelve a recordarnos que dependerá de la capacidad para captar la naturaleza de la experiencia misma el valor del sistema filosófico de pensamiento que trabaje en estética.

La base vital de su ideología estética lo libera de la esclavitud a una determinada función: sensibilidad, emoción, razón, actividad. Su crítica tratará de investigar la función que ha tomado cada sistema como central y característica en la formación de la experiencia (122). Revisa la teoría del arte como ilusión, como juego, como escape, como imitación, como modo de conocimiento, como intuición. De todas estas teorías recoge elementos que sirven para fortalecer su posición.

Sobre la crítica plantea el problema fundamental ¿qué es la crítica estética? Contrapone dos actitudes básicas, frecuentes en la crítica, la que llama "judicial" y la "impresionista", que excluye no sólo los "standards" para las obras de arte, sino también los criterios de juicio. Más severa es su crítica de las actitudes basadas en factores que están incidentalmente den-



tro de la obra de arte: la crítica "psicoanalítica" la "sociológica" y la que él llama "confusión de categorías" o sea la traslación de la crítica propiamente estética a la historia, a la matemática, a la teología, a la filosofía, etc. La respuesta final al problema de este capítulo la enuncia así: "el oficio de la crítica es precisamente ahondar nuestra experiencia. "La función de la crítica es la reeducación de la percepción de las obras de arte: es un auxiliar en el proceso difícil de aprender a ver y a oír. El concepto de que su oficio es apreciar, juzgar, en un sentido legal y moral, impide la percepción de los que están influidos por esta crítica. El oficio moral de la crítica se realiza indirectamente" (123).

El último problema conectado estrechamente con la ideología estética de la obra, si no con el sistema filosófico de Dewey, consiste en sugerir "la función de las artes en las más viejas civilizaciones" (124): Grecia, la Iglesia en el Imperio romano, el arte bizantino y finalmente las condiciones presentes de nuestra civilización, la ciencia, el maquinismo, la industrialización, que han inducido un aislamiento entre las formas comunes de vida y la posible conformación estética de las mismas, que en el pasado fueron logradas por el hombre en una penetración natural e ingenua entre el arte y la vida en común.

Este interesante capítulo da a la problemática sistemática de Dewey un elemento nuevo que aprovecha muy parcialmente. Si la fórmula esquemática de la experiencia es la interacción entre el mundo y la creatura viviente, la función del arte en las diferentes civilizaciones nos avisa que esa interacción posee caracteres distintos no sólo en el hombre y el animal, en el hombre de una cultura y de otra, sino aun dentro de una misma cultura en el hombre de épocas diversas.

Vuelvo a repetir que al lado estético del pensamiento de Dewey ofrece riquísimas sugerencias que deben subsistir. Pero como en estética lo original, lo variable, lo inesperado, lo creador "quizá lo profético"- es el elemento central de toda la labor artística del hombre, un esfuerzo tenaz e ingenioso por asimilarlo a experiencias mecánicas impide su desenvolvimiento libre y autónomo. De la problemática de Dewey podemos deducir datos importantes para un planteo completamente distinto del problema: si en el hombre existe como constitutivo último un existencial creador, los datos positivos de su problemática pueden ser recogidos independientemente de una vinculación con otras experiencias del hombre y de la creatura viviente.

9.- Aesthetica in Nuce, Benedetto Croce.

Es interesante yuxtaponer al pensamiento estético de Dewey, entrañablemente naturalista y empírico, la idea estética de Croce, que desde una posición idealista intenta asimismo salvar las barreras entre el arte y la vida.

El ensayo que vamos a analizar, resultado en 1934, fue escrito para la XIV edición de la Encyclopaedia Britannica de 1928, publicado aparte con el nombre de "Aesthetica in Nuce" (125). A juicio de Gherardo Marone en esta última meditación (el artículo Aesthetics de la Encyclopaedia Britannica) han sido refundidas todas las precedentes conquistas crocianas de la primitiva "Estética" con las que se encuentran cada vez más esparcidas a través de cerca de treinta años de trabajo, desde los "Nuevos Ensayos de Estética" de 1920, hasta críticas, comunicaciones y apostillas publicadas en su revista "La Critica" (126).

El carácter de este trabajo de Croce es señaladamente crítico y negativo, por eso resulta más difícil descubrir en él en una forma completa la

problemática crociana relativa a la estética.

El primer problema discute en qué consiste el arte y aquello de que el arte se distingue. Viene en seguida una discusión prolongada acerca de la estética como ciencia del arte y su carácter filosófico. Atiende luego la crítica y la historiografía artístico-literaria. Cierra el ensayo una breve historia de la estética, que le brinda ocasión para analizar brevemente las teorías estéticas del pasado. Por lo tanto, básicamente investiga cuatro problemas: ¿qué es el arte? ¿qué es la estética? ¿qué es la crítica y la historiografía artístico-literaria? Historia de la estética.

El primer problema que él considera como núcleo de la estética es la pregunta: ¿en qué consiste el arte o la poesía? Responde a este primer problema en un triple paso: con una respuesta directa, con un problema negativo (¿qué no es el arte?) y con una indicación de las relaciones básicas del arte con el hombre.

Es curioso notar el método experimental que utiliza para señalar como elementos básicos del arte y de la poesía "un conjunto de imágenes y un sentimiento que las anima" (127), que él designa como "contemplación del sentimiento o intuición lírica o intuición pura" (128). Una lectura de los versos del poema virgiliano (III - 294 s.s.), el encuentro de Eneas con Andrómaca, pone de manifiesto esos dos elementos que en realidad se funden en uno solo, en un sentimiento contemplado. Lo mismo valen para todas las artes: "ese producto espiritual es una intuición lírica o será cualquier otra cosa, altamente respetable, si se quiere, pero no arte" (129). Causa extrañeza que un experimento individual pueda servir de criterio para resolver problema tan importante.

Negativamente se pregunta ¿qué no es el arte? con el fin de distinguir

lo de las otras formas de actividad espiritual. El arte no es filosofía, ni historia, ni ciencia natural, ni ciencia matemática, ni juego de imaginaciones, ni sentimiento en su manifestación inmediata, ni didáctica u oratoria, ni otra forma alguna de acción que tienda a producir ciertos efectos de placer, de voluptuosidad, o de virtuosa disposición.

Pero Croce entiende que la categoría del arte no está aislada de las otras formas de actividad espiritual. La producción de la obra de arte supone un estado de ánimo que es todo el espíritu, toda la personalidad humana -"que se cumple en la moralidad"- (130) unida a una genialidad poética, con su pequeño tesoro de fantasía y de poesía. Dada la naturaleza del ensayo, no debe maravillarnos el carácter afirmativo, no de investigación científica, con que es descrito el proceso en que van apareciendo estos elementos.

¿Qué es la estética? Croce responde, -descartando la incumbencia de definir una vez por todas el arte-: "el continuo ordenamiento, siempre renovado 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 incansante del pensamiento" (131). Croce insiste, sin embargo, con dura tenacidad, que una estética que pretenda subsistir por sí misma fuera de toda determinada concepción filosófica es contradictoria y señala el caso de esfuerzos estéticos del pasado que con elementos no filosóficos pretendieron construir una estética biológica, asociacionista, fisiológica, física, empírica, etc. Quizá el problema no deba plantearse como una separación de la estética y de la filosofía sino más bien preguntándose por la situación correcta de la estética respecto a toda la filosofía restante. Inmediatamente estudia el problema del tránsito de intuición a ex-

presión, resolviéndolo en una identidad de intuición y expresión, por un principio filosófico general que le aconseja no plantear los problemas en forma dualista, porque son insolubles y "el dualismo conduce necesariamente o a la trascendencia o la agnosis" (132). Afirmando en seguida: "la estética, negando en la vida del arte el espiritualismo abstracto y el dualismo consiguiente, presupone y, al mismo tiempo, por su parte, establece el idealismo y el espiritualismo absolutos" (133). Es significativo que Dewey y Croce crean llegar a los mismos resultados partiendo de puntos de vista radicalmente opuestos, como resultados de dos posiciones filosóficas anteriores presupuestas y de carácter absoluto: materialismo y espiritualismo absolutos.

Intimamente relacionada con la antítesis intuición-expresión está la confusión, según Croce, entre expresión y comunicación. "En el hecho los dos procesos se alternan generalmente en forma rápida y parecen mezclarse; pero en idea está bien claro (el punto de la distinción) y hay que tenerlo bien firme. Resuelve esta antítesis igualmente a base de datos histórico-experimentales. Con esta ocasión aborda también las confusiones entre arte y técnica. "La técnica es, en general, un conocimiento o un conjunto de conocimientos dispuestos y dirigidos hacia el uso de la acción práctica y, en el caso del arte, de la acción práctica que forja objetos e instrumentos para el recuerdo y la comunicación de las obras de arte" (134), pero dejando claramente establecido que la técnica no es ya cosa intrínseca al arte sino que se coliga justamente al concepto de la comunicación.

A continuación plantea el problema de la existencia de las obras de arte, de la teoría de las artes particulares y de lo bello natural. El concepto económico de utilidad de las cosas naturales le sirve para ilustrar su

afirmación de que las obras de arte "no existen en otra parte a no ser en las almas que las crean e las vuelven a crear" (135). Por ignorar esta continuidad de las obras de arte y acentuar las clasificaciones meramente técnicas, ha surgido la falsa teoría de las artes particulares y la separación de lo bello natural y lo bello artístico. Puesto que lo bello natural recibe esa designación por la semejanza de sus efectos con los de la poesía, pintura y demás artes, queda salvada la barrera entre ambos reinos. Con lo cual daríamos un paso atrás de lo que Hegel ya había conquistado. Solución semejante -tránsito indebido de lo técnico o físico a lo estético- es aplicada a la diversificación de los géneros literarios y artísticos y a las categorías psicológico-empíricas que las viejas estéticas relacionaban con lo bello. Croce rechaza también como intromisiones retóricas y gramáticas, resultantes de teorizar la forma, ciertas divisiones del estilo y de sus formas, que han llevado la estética a un desdoblamiento entre expresión y medios de expresión. A estas invasiones extrañas atribuye el que se haya podido ignorar que "la filosofía del lenguaje es una sola cosa con la filosofía de la poesía y del arte, con la ciencia de la intuición-expresión, con la estética, la cual abraza el lenguaje en su entera extensión, que comprende el lenguaje fónico y articulado, así como en su intacta realidad, que es expresión viva y de sentido totalmente cumplido" (136).

Croce considera como el principal problema de la estética en nuestro tiempo, superar la crisis que en el arte y en el juicio del arte se produjo en la edad romántica. Esta crisis surgió del contraste entre poesía ingenua y poesía sentimental, entre arte clásica y arte romántica "dividiendo, merced a estos conceptos, la única arte en dos artes íntimamente

distintas y tomando partido en favor de la segunda" (137). Croce juzga que esta lucha está dirigida contra el arte mismo y contra la idea del arte que coincide con el arte ya históricamente actuado. Señalando las relaciones de este problema con el industrialismo y con la psicología que éste último favorece, cree que la tendencia romántica - a la que asimila el verismo, el simbolismo, el impresionismo, el expresionismo y el futurismo - toma origen en el "protonseudos" "que confunde la expresión espiritual o estética con la expresión natural o práctica. Croce concede tal importancia a esta crisis que para él: "el problema actual de la estética es la restauración y la defensa de la clasicidad contra el romanticismo, del momento sintético, formal y teórico, en el cual está lo peculiar del arte, contra el momento afectivo que el arte tiene la incumbencia de resolver en sí misma y que, en nuestros días, insurge en contra de ella, tratando de usurpar su lugar" (138).

Destina a la lógica y a la teoría de la historiografía las cuestiones relacionadas con el juicio estético y con la historia de la poesía y de las artes. Dada la autonomía del "valor estético", tal autonomía servirá de predicado de un juicio especial y será argumento de una historia especial. En torno al juicio se pregunta si el juicio estético es absoluto o relativo e igualmente si el conocimiento de toda la historia de un determinado momento resulta necesario para el juicio estético. Un tercer problema se refiere a la posibilidad de entrar en relaciones de comprensión con el arte del pasado. Se pregunta también por la forma que conviene a la historia artístico-literaria notando que la individualidad de la obra poética es una creación y no un reflejo, un monumento y no un documento.

Por último, aborda los problemas de la historia de la estética seña-

lando por un lado la vinculación general con la historia de toda la filosofía y por otro la importancia que tienen para la historia de la estética los escritos de los críticos de arte. Para él el sujeto de la historia de la estética no es la definición del arte sino los problemas que giran en torno suyo.

Afirmando que la estética es una ciencia moderna, pasa por encima de la antigüedad greco-romana, de la filosofía cristiana y de la filosofía del primitivo Renacimiento hasta llegar al pensamiento del tardío Renacimiento que contribuye con algunos conceptos a una nueva orientación del problema estético. Discurre después muy brevemente a través de la filosofía de Descartes, de Vico, de Baumgarten, de Kant y de Hegel. Señala los nombres de algunos críticos que han pensado lo mejor sobre el arte en los últimos tiempos y se felicita de la nueva corriente, la propugnada por él, que intenta la unión de estética y filosofía del lenguaje.

Con esto tenemos expuesto lo principal de la problemática estética de Croce.

#### 104. Hoelderling y la Esencia de la Poesía, Martin Heidegger.

El último documento que vamos a estudiar pertenece a una corriente de pensamiento contemporáneo. Es un documento de género diverso de los anteriores, ya que directamente estudia sólo la problemática de la poesía. Digo directamente, porque para Heidegger vale muy posiblemente la problemática de la poesía en casi todas las manifestaciones del arte. Este documento es tanto más interesante cuanto que nos pone en relación con los puntos fundamentales de la problemática existencialista. Tratemos, pues, de establecer la problemática de Heidegger en su sayo "Hoelderling y la Esencia de la Poesía" (139).



El problema de Heidegger es por lo tanto: la esencia de la poesía. Debemos aclarar inmediatamente que Heidegger no va en busca de una esencia "universal". Claramente nos dice qué tipo de esencia es el que busca: "nosotros por el contrario buscamos lo esencial de aquella esencia que nos fuerza a una decisión: a la de si para lo futuro tomaremos en serio la poesía y cómo la tomaremos en serio, si y cómo llevaremos en nosotros, cual presupuesto y propósito, el de afincarnos en sus dominios" (140). Esta primera advertencia es fundamental para el método y para la problemática del ensayo. No se trata de una esencia abstracta, sino de una esencia que Heidegger llama esencial o histórica. Describe su verdadera naturaleza al decirnos 'que nos fuerza a una decisión'. Este tipo de esencias entran de lleno en la idea fundamental del existencialismo acerca de los dos modos de existencia, auténtica e inauténtica. La esencia de la poesía que busca Heidegger es la que nos ayuda a caer en la cuenta de los dos modos de "vivir" la poesía: tomarla en serio y no tomarla en serio; tener el propósito o no tenerlo de "afincarnos" en sus dominios. Es, pues, una esencia dinámica, impulsiva, reveladora no precisamente de un ser, sino de posibles modos de existir. Una vez que esa esencia nos ha hecho patentes a nuestra persona los dos rumbos posibles ante la poesía podremos elegir, a sabiendas, entre vivir la poesía, tomándola en serio, o hacer de ella un mero esparcimiento frívolo.

Tal esencia no podemos buscarla ni en una abstracción, ni en una inducción: no podrá manifestárenos sino en la vida misma. Será necesario por tanto buscar a un poeta que haya tomado en serio la poesía, que mantenga constante la determinación poética "de hacer poesía de

La esencia de la poesía" (141). No se pretende, por tanto, afirmar que la obra de Hölderling realice la esencia "universal" de la poesía superiormente a todos. Otro poeta, que fuera como él "poeta de la poesía", podría servirnos también de instrumento metódico, porque también nos pondría en "trance de decidirnos".

Heidegger no pretende hacer un estudio de todas las obras poéticas de Hölderling. Ha elegido cinco sentencias por guía, que tienen entre sí una estrecha conexión interna, de la cual resultará la manifestación ante nosotros de la esencia esencial de la poesía. Este procedimiento supone una manipulación y una selección metódica de las sentencias-guía, dirigidas por el criterio básico de la investigación: encontrar la esencia de la poesía que nos fuerce a decidirnos.

El aspecto difícil de la investigación consiste en saber descomponer, para interrogarlas, esas sentencias-guía. Heidegger las interroga desde su propia filosofía existencialista y podría asomar la duda de si los resultados no se deben, más que a las sentencias-guías, a lo que el filósofo existencialista pone en ellas.

La primera sentencia-guía está tomada de una carta de Hölderling a su madre -Enero de 1779-: hacer poesía "esta tarea, de entre todas la más inocente" (142). Ante esta sentencia se pregunta: ¿cómo y hasta dónde es la más inocente? Heidegger advierte que la poesía comienza a aparecer con la discreta figura del juego, que evade la seriedad de las decisiones, que dejan de ser inocentes al comprometer. Pero la poesía crea sus obras con material de palabras, en el imperio de la palabra. La investigación debe proseguir investigando la esencia de la palabra.

En un esbozo fragmentario de 1800 dice el poeta: "en chozas mora

el hombre, en vergonzantes vestidos se oculta; que cuanto el Hombre es más hombre interior, tanto más solícito anda de guardar el espíritu, cual la sacerdotisa la llama sagrado. Y en esto consiste su inteligencia. Y por esto tiene albedrío y se le ha dado a él, el semejante de los dioses, poder superior para ordenar y ejecutar; y por eso también se le dió al hombre el más peligroso de los bienes, la palabra....." (143).

Aquí descubre Heidegger una grave advertencia: la palabra es el campo de "la más inocente de las faenas" y al mismo tiempo "el más peligroso de los bienes" (144).

Heidegger pregunta: 1o.- ¿Cuyo es este bien de la palabra? 2o.- ¿Cómo y hasta qué punto es el más peligroso de los bienes? 3o.- ¿En qué sentido, al menos general, es un bien?

En el fragmento citado Hoelderling contrapone planta, animal y hombre, a quien se ha dado la palabra. Heidegger pregunta ¿quién es el hombre? Para responder a esta pregunta se apoya en otra línea de Hoelderling perteneciente al mismo fragmento: "el hombre es el que él es precisamente al dar y por dar testimonio de su propia realidad-de-verdad" (145). El análisis existencialista de esta "testimonio" nos va a descubrir qué es el hombre. El hombre da testimonio de su pertenencia a la tierra, por esta pertenencia es heredero y aprendiz de todas las cosas, que se mantienen unidas y separadas en perpetuo conflicto, por lo que Hoelderling la llama internación (146). Este testimonio acaece por crear una internación de tipo "mundo" (Welt), haciéndolo surgir o destruyéndolo. Pero tanto el testimonio, como la "autenticidad" de su realización, provienen de la libertad de decisión del hombre. Con ese testimonio adviene la historia: "y para que la historia resulte posible se le ha dado al

hombre la palabra. Y así es la palabra un bien del hombre" (147).  
Heidegger pasa a investigar en qué sentido es la palabra "el más peligroso de los bienes". La palabra se manifiesta a Heidegger como un peligro a la realidad-de-verdad del hombre y a la misma palabra. La palabra hace que el hombre quede expuesto "a lo que se hace patente", amenazas contra el ser y yerros en el ser. Pero la palabra es también un peligro para sí misma porque en cuanto palabra dicha puede resultar "o dicho esencial o dicharacho", poniendo en peligro el genuino decir.

Así llegamos a la tercera pregunta: ¿cómo puede ser un bien cosa tan superlativamente peligrosa? La palabra sirve para entenderse pero eso es una consecuencia de su esencia. La palabra sirve para poder "mantenerse firme en medio del público de los entes". Únicamente donde haya palabra habrá mundo; solamente donde haya mundo hay historia. La palabra es, pues, lo que da fianza de que el hombre puede ser histórico. La palabra es, pues, un acontecimiento histórico.

Pasamos así a la tercera sentencia-gufa: "Ha experimentado el hombre muchas cosas, --- a muchas celestiales dió ya nombre --- desde que somos palabra en diálogo --- y podemos los unos oír de los otros" (148).

Heidegger investiga ahora ¿qué significa entonces palabra-en-diálogo? Heelderling ha unido en sus versos el concepto de palabra en diálogo y el poder oír los unos de los otros. Aunque derivado el poder oír del poder hablar, ambos son primogénitos. Somos palabra dialogada quiere decir que somos una palabra en diálogo: "en la palabra esencial se hace patente lo uno y lo mismo, que es donde nos unificamos, sobre lo que fundamos nuestra unanimidad y así somos, propiamente, nosotros mismos" (149). Así aparece la palabra en diálogo y su unidad como sonorte de nuestra

realidad-de-verdad.

Pero ¿desde cuándo somos palabra-en-diálogo? Lo uno y lo mismo sólo puede patentizarse a la luz de algo permanente y consistente y tal consistencia y permanencia únicamente aparecen cuando se da el tiempo (150). Desde lo permanente el hombre puede exponerse a lo pasajero. Desde que hay tiempo somos palabra en diálogo y desde que apareció el tiempo y se consiguió detenerlo, somos históricos. De aquí deduce Heidegger que ser palabra-en-diálogo y ser históricos son pertenencias una de la otra. Con la palabra aparecen los dioses y el mundo. Pero el hombre nombra a los dioses sólo después de que los dioses hablan al hombre. La respuesta del hombre hace de destino responsabilidad. Cuando hablan los dioses el hombre se encuentra en trance de decisión, negarlos o relegarlos. "Desde que los dioses nos ponen en trance de palabra, desde ese tiempo hay ya tiempo y desde tal punto el fondo mismo de nuestra realidad-de-verdad es palabra en diálogo" (151).

Así nos damos cuenta de que la palabra es el acontecimiento histórico fundamental de nuestra realidad-de-verdad.

Así llegamos al último problema, ¿quién realiza eso de dar nombre a los dioses? ¿quién apresará en el tiempo desgarrador algo permanente y lo hará detenerse en un vocablo de nuestra boca? Hoelderling responde: "mas lo permanente es fundación de los poetas" (152). Así "poesía es, pues, fundación del ser por la palabra de la boca.... y fundación no es, si no es acción de libérrimo regalo" (153). Así comienzan las cosas a dar resplandor de sí y la poesía es fundación del ser. La consecuencia será que la realidad-de-verdad del hombre es en su fondo poética. "Poesía es fundamento y soporte de la historia y por tanto no es

tampoco una manifestación cultural y menos aún "expresión" del alma de una cultura" (154).

Ahora puede Heidegger afrontar el primer problema que dejó sin solución: ¿cómo puede ser la poesía tarea inocente y al mismo tiempo el más peligroso de los bienes? Holderling enseña que el poeta está expuesto a los rayos del dios y que "...ha de saber partir a tiempo quien haya sido boca del espíritu" (155). Así se halla el poeta puesto en decisión entre lo común de cada día, entre la apariencia inocente de su tarea y su entrega de nombres a los dioses. Los dioses hablan por signos y el poeta interpreta estos signos a su pueblo. El poeta se tiene entre los dioses y el pueblo. "Empero sólo y primariamente en este entre se decide quién es el hombre y dónde afincará su realidad de verdad".

Esta esencia de la poesía no es un concepto intemporalmente válido sino pertenece a un determinado tiempo, a un tiempo que está entre los dioses idos y el dios del porvenir. Tal poesía por ser esencia histórica, es la única esencia esencial. Ese tiempo de indigencia entre uno y otro tiempo puede inclinar al poeta al sueño en espera de la siguiente palabra del dios que creará un nuevo tiempo.

Así alcanza Heidegger la esencia de la poesía por una ruta nueva, existencial, que abre a la estética nuevos caminos.

### III.- Conclusión general.

Después de examinar la problemática de estos documentos podría quedarnos la impresión o de dispersión desoladora o de arbitrariedad al escogerlos. Entre todos ellos existen ciertos rasgos comunes; no simplemente el hecho histórico de su presencia en cualquier historia del pensa-

miento estético. Hay tres conceptos, más vale decir francamente tres palabras, que las vinculan entre sí: arte-belleza-estética. Es cierto que el nombre de "Estética" particularizado a este tipo de estudios proviene sólo de mediados del siglo XVIII, desde que Baumgarten publicó su *Aesthetica* (1750-1758); pero la belleza y el arte desde hace siglos son objeto de estudio de la disciplina filosófica designada, quizá no con gran acierto, con el nombre de Estética, aunque haya adquirido, al parecer definitivamente, carta de ciudadanía.

Si pretendiéramos definir la estética filosófica conforme a los documentos anteriores, tendríamos que nombrarla un tanto vagamente como actividad filosófica idealista, empírica, positivista, psicologista, existencialista, etc. acerca del arte; y aun deberíamos agregar algún epíteto que delimitara el arte estudiado en cada uno de esos documentos. La he llamado "actividad filosófica" ya que el rumbo de la investigación es tan notablemente distinto en esos trabajos. Quizá el resultado más alarmante de esta primera investigación es que el verdadero problema de la estética consiste en la misma estética.

Un examen de las problemáticas anteriores nos descubre que casi todos los pensadores llegan al planteo del problema estético desde una posición idealista, empírica, existencialista, positivista, etc. anterior. El arte entra necesariamente en una estructura filosófica general del mundo, como una de tantas regiones a la que son aplicados ciertos principios de conocimiento, de ontología, de cosmología, analizados precedentemente y con los cuales debe estar de acuerdo tanto la problemática como la solución estética. Este problema de la vinculación de la estética con un pensamiento filosófico general parece tan obvio que apenas merecería aten-

ción; sin embargo, debo confesar que lo juzgo absolutamente indispensable en un planteo serio de la problemática estética.

No se trata exclusivamente de una vinculación lógica con principios y tesis filosóficas anteriores. ¿Todas las formas filosóficas de pensamiento sin iguales o exige la filosofía estética una forma peculiar de pensamiento? Con este primer problema que aparentemente dan por resuelto casi todos los investigadores citados estaría vinculado otro: ¿qué elementos de otras disciplinas filosóficas deberán ayudar en el planteo del problema estético? La unidad de la síntesis filosófica no se deduciría necesariamente de principios lógicos o metafísicos, sino más bien habría que buscarla por otro rumbo, aunque siempre en el hombre mismo.

12.- Esto nos conduce a una investigación más profunda sobre la estructuración general del pensamiento filosófico acerca de todo el universo. ¿Por qué la forma estética del pensamiento debe ocupar cronológicamente, o si se quiere lógicamente, el último lugar? ¿podrán valorizarse las formas de pensamiento acerca de lo verdadero y de lo bueno como superiores a la reflexión sobre el arte? Quizá una mera valoración no justificaría el situar en último lugar la forma estética de pensamiento y en tal caso preguntaríamos: ¿podría existir una especie de lógica estructural que nos indicara la verdadera ruta del pensamiento científico, la articulación auténtica de su proceso: de qué región a qué región del pensamiento debemos discurrir, si de la antropología, a la cosmología, si de la moral y del conocimiento físico-natural al juicio estético, etc.? ¿seré indiferente comenzar la investigación por cualquier región del universo?

La filosofía que posee una urgencia de integralidad que la impulsa a encontrar una estructura total del universo, no podría satisfa-



cerse como una ciencia natural, con una región de actividades fenoménicas. Pero en esa problemática integral puede tener primacía un orden lógico o un orden histórico o un orden existencial. Al prescindir de un tipo de ordenamiento, la estética se ha encontrado subordinada desde su nacimiento a otros tratados filosóficos anteriores. Por eso su larga peregrinación a través de etapas metafísicas, técnico-normativas, sensistas, naturalistas, crítico-trascendentales, idealistas, positivistas, etc. Al discutir este problema no pretendemos aislarla de la filosofía restante, pero sí tratar de situarla en su merecida autonomía, procurando que no empiece su trabajo sujeta incondicionalmente a posturas filosóficas anteriores que estudian regiones muy distantes del arte.

- 13.- Esta situación de la estética derivada de presupuestos sistemáticos generales ha traído consecuencias metodológicas dolorosas. Ha sido fácil dejar de preguntarse por el método propio del pensamiento estético filosófico. Esta pregunta apuntaría a un problema mucho más vasto. Cada ciencia de la naturaleza posee un procedimiento metodológico nacido de la naturaleza misma del objeto que investiga. Algunas ciencias del espíritu han logrado afinar con éxito sus instrumentos metodológicos de trabajo; pero quizá no sea exagerado juzgar que el desarrollo de los métodos filosóficos, peculiares a cada una de las disciplinas, se encuentra estancado en una verdadera confusión, o en una sencilla y sospechosa uniformidad de métodos aplicados a las más distantes regiones problemáticas. Podrán parecer estos conceptos como reprehensible extralimitación de un especialismo dudoso. En verdad, parece ser un principio elemental de investigación científica que una ciencia no está suficientemente constituida, hasta no haber elaborado sus métodos propios de investigación.

Nada tiene pues de extraño no sólo el que la problemática estética aparezca dispersa y desorientada, sino que el tipo de problemática estética nos acentúe tal desorientación. Podría hablarse de un tipo de problema fenomenológico (aparecer), óntico (este ser), ontológico (tal ser), axiológico (valer), relativos a un objeto y de diferentes tipos de contenido problemático, relativos a distintas actividades humanas: psicológico, moral, estético, científico, filosófico, etc. La problemática estética se ha presentado bajo todos estos tipos de problema y de contenido, coincidiendo con objetos y actividades no precisamente artísticas.

Estas reflexiones pueden justificar el intento de una elaboración detenida de la problemática estética.

NOTAS AL CAPITULO PRIMERO.

(1) Aristotelis Opera Omnia, Firmin Didot. Vol. II. Metafisica cap. I, 1:

(2) Puede servirnos como indicación enumerar las ideas platónicas, la abstracción aristotélica, el Yo cartesiano, la estructura kantiana trascendental, el espíritu universal de Hegel; la naturaleza y el hombre en Dilthey, el "alán vital" de Bergson y la existencia de Heidegger:

(3) Aristotelis Op. Om. (Firmin Didot Ed.) Metafisica libro I. cap. II.  
983 - 15.

-  
-  
-  
-  
-  
-

(4) Obras completas de Platón. Hipias Mayor-Pedro. Dr. Juan David García Jacca. Universidad Nacional Autónoma de México, 1945.

(5) Página XXXVIII bis.

(6) No me detendré en el estudio de lo que en el diálogo sea privativamente sorcrático, ya que para la discusión que interesa en este trabajo, esa aclaración es secundaria. Véase Ed. Nicol -La idea del Hombre-. (Ed. Stylo) México, D. F. 1946, pág. 307, que cita a Léger (Paldeia, edic. inglesa - Oxford University Press 1943) - II, 2-5.

(7) Véase, por ejemplo, la introducción al texto traducido por Bréhier, en las ediciones Budé (París 1924) página XVIII y s.s. y página XXIX y s.s.

(8) Para tener una base al alcance de todos, estamos utilizando la traducción publicada por la Universidad Nacional de México en 1923 - Plotino, selección de las Enéadas - a pesar de sus claras variantes con la traducción de Bréhier.

(9) Para el estudio de Kant utilizamos la Critique du Jugement. Traducción de J. Gibelin de la Biblioteca de textos filosóficos, dirigida por Henri Couhier y editada en la Librairie Philosophique J. Vrin. (París 1946) página 39.

(10) Kant - Gibelin op. cit. página 112, página 52.

(11) Kant - Gibelin op. cit. página 17.

- (12) Essai Critique sur L'Esthétique de Kant par Victor Basch. Biblio-  
theque d'histoire de la Philosophie. Librairie Philosophique J. Vrin.  
(Paris 1927) página 12.
- (13) Kant - Gibelin op. cit. página 10. Las traducciones son del au-  
tor.
- (14) Kant - Gibelin op. cit. página 13.
- (15) Basch op. cit. página 18.
- (16) Basch op. cit. página 2 - 3.
- (17) Kant - Gibelin op. cit. página 111.
- (18) Kant - Gibelin op. cit. página 61.
- (19) Kant - Gibelin op. cit. página 39.
- (20) Kant - Gibelin op. cit. página 69.
- (21) Kant - Gibelin op. cit. página 124.
- (22) Kant - Gibelin op. cit. página 127.
- (23) Kant - Gibelin op. cit. página 131.
- (24) Kant - Gibelin op. cit. página 50.
- (25) Kant - Gibelin op. cit. página 50 y s.s.
- (26) Esthétique par G. W. F. Hegel. Publisher, Editions Montaigne, (Pa-  
ris, 1944) Trad. S. Jankélévitch. Los textos castellanos son traduc-  
ción del autor.
- (27) Hegel - Jankélévitch, Tomo I, página 81.
- (28) Hegel - Jankélévitch. La discusión entre belleza artística y be-  
lleza natural es el punto de partida de la problemática de Hegel.  
Tomo I página 7 y s.s. La frase citada: Tomo I página 9.
- (29) Hegel Jankélévitch op. cit. página 13.
- (30) " " " " " 14.
- (31) " " " " " 18.
- (32) " " " " " 22 y 23.
- (33) " " " " " 29.
- (34) " " " " " 30.
- (35) " " " " " 36.

- (36) Hebel - Jankélévitch op. cit. página 48.
- (37) " " " " " 49.
- (38) " " " " " 52.
- (39) " " " " " 54.
- (40) " " " " " 54 y 55.
- (41) " " " " " 55 y 56. 60 y s.s.
- (42) " " " " " 63.
- (43) " " " " " 78.
- (44) " " " " " 78 y 79.
- (45) " " " " " 81.
- (46) " " " " " 96 y s.s.
- (47) Hipólito Taine. Filosofía del Arte. Colección Atenea. Editorial Nueva España S. A., México 1944, Pág. 1.
- (48) Taine op. cit. página 6.
- (49) " " " " 10.
- (50) " " " " 12.
- (51) " " " " 33.
- (52) " " " " 36.
- (53) " " " " 37.
- (54) " " " " 39 y 40.
- (55) " " " " 79.
- (56) " " " " 430.
- (57) " " " " 431.
- (58) " " " " 441.
- (59) " " " " 443.
- (60) " " " " 458.
- (61) " " " " 464.

- (62) Taine op. cit. página 467.
- (63) " " " " 441.
- (64) " " " " 482.
- (65) " " " " 497.
- (66) Teoría de la Concepción del Mundo. Wilhelm Dilthey. Versión y prólogo de Eugenio Imaz. Fondo de Cultura Económica. México, 1945. Página 305.
- (67) Dilthey - Imaz op. cit. página 305.
- (68) Ibid.
- (69) Dilthey - Imaz op. cit. página 27.
- (70) " " " " " 309.
- (71) " " " " " 310.
- (72) " " " " " 316.
- (73) " " " " " 317.
- (74) Ibid.
- (75) " " " " " 321.
- (76) " " " " " 326.
- (77) " " " " " 327.
- (78) " " " " " 328.
- (79) " " " " " 329.
- (80) Ibid.
- (81) " " " " " 333.
- (82) " " " " " 334.
- (83) " " " " " 335.
- (84) Ibid.
- (85) " " " " " 336.
- (86) Ibid.

- (87) Ibid.
- (88) Dilthey - Imaz op. cit. página 338.
- (89) Ibid.
- (90) " " " " " 339.
- (91) Ibid.
- (92) " " " " " 340.
- (93) " " " " " 344.
- (94) " " " " " 340-341.
- (95) " " " " " 344. Es útil contraponer a este pensamiento la afirmación de Kant: "El genio es el talento que dicta la regla del arte..... el genio es la disposición innata del espíritu (ingenium) por la cual la naturaleza da sus reglas al arte. Kant, Gibelin op. cit. página 127.
- (96) Dilthey - Imaz op. cit. página 345.
- (97) " " " " " 346.
- (98) Ibid.
- (99) Dilthey - Imaz op. cit. página 347.
- (100) " " " " " 348.
- (101) Ibid.
- (102) Ibid.
- (103) Dilthey - Imaz op. cit. página 350.
- (104) " " " " " 351.
- (105) Ibid.
- (106) El Arte como Experiencia. John Dewey. Prólogo y versión española de Samuel Ramos. Fondo de Cultura Económica. México - Buenos Aires. 1949.
- (107) Dewey - Ramos op. cit. página 100.
- (108) " " " " " 11 y 12.
- (109) " " " " " 13.

- (110) Dewey - Ramos op. cit. página 20.
- (111) " " " " " 52.
- (112) " " " " " 243.
- (113) " " " " " 68, 69, 70, 71, 72.
- (114) " " " " " 131.
- (115) " " " " " 189.
- (116) " " " " " 145.
- (117) " " " " " 156, 155.
- (118) " " " " " 154.
- (119) " " " " " 165.
- (120) " " " " " 218.
- (121) " " " " " 219.
- (122) " " " " " 243.
- (123) " " " " " 287.
- (124) " " " " " 289.
- (125) Aesthetica in Nuce. Traducción del italiano por Italia Questa de Marelli con amplio estudio de Gherardo Marone. Inter-americana Buenos Aires. Colección Vida del Espíritu. 1943.
- (126) Croce - Questa op. cit. 74.
- (127) " " " " " 93.
- (128) " " " " " 95.
- (129) " " " " " 96.
- (130) " " " " " 105.
- (131) " " " " " 109.
- (132) " " " " " 112.
- (133) " " " " " 114.
- (134) " " " " " 116.



- (135) Croce - Questa op. cit. 118.
- (136) " " " " " 129.
- (137) " " " " " 130.
- (138) " " " " " 133.
- (139) Martin Heidegger. Hoelderling y la Esencia de la Poesía (seguido de Esencia del Fundamento) versión española, prólogo y notas por Juan David García Bacca. Arbol, Editorial Séneca. México, 1944.
- (140) Heidegger, G. Bacca op. cit. página 19.
- (141) Ibid.
- (142) Heidegger cita la edición de Hoelderling comenzada por Norbert von Hellingrath III 377.
- (143) von Hellingrath IV 246.
- (144) Heidegger - García Bacca op. cit. página 23.
- (145) " " " " " " 24 con esta fórmula ha traducido García Bacca el Dassin Heideggeriano.
- (146) Traducc. García Bacca con "internación" la palabra "Innigkeit" que parece coincidir con el "Welt" (mundo) heideggeriano.
- (147) Heidegger - García Bacca op. cit. página 25.
- (148) von Hellingrath V 343.
- (149) Heidegger - García Bacca op. cit. página 29.
- (150) Según el doctor Bacca, consistencia y permanencia (Beständigkeit und Evidendes) son propiedades de las cosas; constancia y presencia (Beharren und Gegenwart) son existenciales o peculiaridades del hombre en cuanto ser. Cfr. Ibid. página 187.
- (151) Heidegger - García Bacca op. cit. página 32.
- (152) von Hellingrath IV 63.
- (153) Heidegger - García Bacca op. cit. página 34.
- (154) " " " " " " 36.
- (155) von Hellingrath III 154.

## CAPITULO II.

### DATOS PARA UN PLANTEO DEL PROBLEMA ESTETICO.

14.- La filosofía, como tarea permanente del hombre en el mundo, puede definirse: la problemática científica y racional acerca del hombre y de su universo. En su naturaleza problemática está indicada la actitud inicial del filósofo que investiga, curioseosa y se pregunta acerca del hombre en el mundo. Para distinguirla de una pregunta popular o espontánea y para subrayar su carácter de investigación, o sea de progreso en los conocimientos humanos y de riguroso control metódico, la llamamos científica. El epíteto de racional se refiere a las facultades cognoscitivas del hombre sin pretender determinar funciones psicológicas o divisiones tradicionales de la psique humana. El filósofo no puede servirse de los instrumentos inevitables en una investigación físico-natural; hace su trabajo con sus facultades cognoscitivas. Finalmente el objeto de la investigación filosófica general es el hombre y su universo, con todo lo que contiene.

Siendo la estética una disciplina filosófica -una filosofía del arte- será a su vez la problemática científica y racional acerca del arte. Es cierto que podría definirse también en función de conocimientos ya adquiridos. Tal tipo de definición es estética y queda aislada de la corriente viva y persistente de la historia del pensamiento humano.

15.- Del estudio llevado a cabo en el primer capítulo hemos deducido los problemas elementales de la Filosofía estética:

¿Cuál es el objeto del estudio de la Estética?

¿Cuál es su forma propia de pensamiento?

¿Cuál es el método que podría llamarse peculiar de la Estética?

¿Cuál es su articulación con la problemática filosófica general?

Estos cuatro problemas no son resultado, propiamente hablando, de una deducción histórica, aunque la historia corrobore su importancia. Más bien provienen del mismo ser de disciplina científica autónoma, que corresponde a la Estética.

#### 16.- Objeto de investigación de la Estética.

El primer problema que nos sale al paso es la determinación clara de un objeto de investigación propio de la Estética, independiente de las otras disciplinas filosóficas.

Ya hemos visto que en el pasado la respuesta a este primer problema no ha sido uniforme: desde la afirmación kantiana negando la existencia de una ciencia de lo bello, hasta las afirmaciones claras de Taine, de Hegel, de Dewey tan diversas entre sí. Es más instructivo observar que tales respuestas provienen, en buena parte, de que la Estética llegaba a la corte filosófica en último lugar, para llenar huecos, asignándosele, no sin cierto desdén, regiones que no habían sido investigadas desde otros puntos de vista filosóficos.

De nombre podemos decir fácilmente el objeto de nuestro estudio: el arte humano. En realidad "arte" es una palabra con tan variada riqueza de sentidos, con acepciones y relaciones tan personales, que la pregunta siguiente: ¿Qué es el arte? nos introduciría en un bosque perdiendo de vista los árboles (200). En Estética, más que en ninguna disciplina filosófica, debemos ser saludablemente desconfiados de las palabras, que en tantas ocasiones son palabrería y no verbo decisivo.

17.- El lenguaje, el uso común, las costumbres sociales no pueden sernos tampoco de preciosa utilidad para determinar qué es el arte, por las condiciones mudables que sufre el arte en esos ambientes: El lenguaje sirve para las inacabables disputas de los hombres, disputas no siempre de gran hondura, ni a base de datos reales, acerca de lo que es arte y de lo que no es arte, de lo valioso y de lo insignificante artísticamente hablando.

El arte llega al hombre del siglo XX desde espacios abstractos de su vida ordinaria: museos, exposiciones, conciertos "de cámara", recitales, etc. Esta situación espacial de la obra de arte podrá parecer indiferente, pero no podemos decir a priori si lo es; sobre todo cuando encontramos que en otras épocas el arte se encontraba en fusión íntima con la vida del hombre primitivo o civilizado.

Estudiamos el arte en una época y desde una situación cultural en que prevalecen visiblemente ciertas preferencias por épocas artísticas, por autores, por técnicas, estilos, etc. Estas preferencias, como la historia y la experiencia nos enseñan, están sujetas a revisiones tajantes que hacen variar hasta lo que podríamos llamar "el gusto" del público en general. No sin cierto motivo observamos que en otras edades pudieron llegar a ser consideradas como bellas deformaciones artificiales y crueles de la figura humana.

Estamos habituados a ver y pensar en el arte occidental, sobre todo en el greco-romano, como el "arte" y llegamos a considerar "conceptos fundamentales en la historia del arte" datos plásticos de composición, de colorido, de luz y sombras, que pertenecen a Occidente, a una época determinada de Occidente (201). El Historiador del arte puede elegir a su gusto un período histórico para analizarlo y desmenuzarlo. El Esteta, cuan-

do trata de filosofar acerca del arte no puede olvidar formas artísticas no-occidentales, africanas, polinesias, aztecas, etc., que el pensamiento estético no ha de perder de vista, si ha de especular acerca del arte y no únicamente acerca del arte de un período o de una comunidad nacional. Al multiplicarse las relaciones entre los hombres han ido apareciendo nuevas formas de danza, de poesía, de pintura, que nada tienen que ver con ciertos cánones, llamados clásicos, y que sin embargo tienen importancia para nuestra tarea.

Finalmente, el arte, tratado filosóficamente, llega a nosotros desde puntos de vista divergentes, derivados de posturas filosóficas pre-estéticas, a las que el pensamiento estético debe subordinarse para mantener una coherencia sistemática. No es exagerado afirmar que diferentes épocas han poseído conceptos distintos de lo que es, de aquello en lo que consiste el arte.

Podríamos, por tanto, hablar de una estética contemporánea condicionada a la situación histórica del arte contemporáneo, a los juicios, filosofías y situaciones contemporáneas. Pero sería repetir un error, en que quizá inconscientemente cayeron otros estetas: el tomar como punto de partida de una problemática filosófica acerca del arte, las condiciones que padece en nuestro tiempo. Este trabajo pretende ser filosófico y va por tanto en busca de conocimientos absolutos, en el sentido arriba descrito acerca del arte.

Distingamos ya desde un principio la Estética filosófica de lo bello natural, que estudiaría la problemática de las cosas naturalmente bellas y la Estética filosófica artística ocupada exclusivamente con la problemática artística. Entre ambos reinos pueden existir ciertas similitudes

pero en realidad son regiones radicalmente diversas. Hegel vió claramente este punto y no creemos necesario retroceder a lo que él asentó perspicazmente (202).

18.- Pero cuando tratemos de dar principio a nuestra reflexión problemática acerca del arte, nos encontramos con otros hechos ideológicos extraordinariamente importantes. Junto a las reflexiones filosóficas acerca de lo bello -que podríamos llamar Estética filosófica- descubrimos un rico acervo de ideas estéticas manifestadas, sin intenciones de investigación científica, por los artistas mismos en sus cartas, diarios íntimos, conversaciones, ensayos, etc. Es decir, una estructura artística, una estética artística simplemente -no necesariamente científico-filosófica- anterior a la reflexión filosófica, ya que ésta no tiene razón de ser sino cuando se da el arte, la obra de arte que la precede y la estructura estética del artista que produjo la obra de arte, sin la cual estructura la obra de arte no habría sido producida. Existe, pues, un pensamiento estético proveniente directamente de los artistas, que los ha guiado en la producción de sus obras de arte (203). En otras palabras: anterior a toda problemática filosófica acerca del arte existen no solamente las obras de arte, sino ideas estéticas -en sentido amplio: imágenes, asociaciones, criterios, etc.- que el artista vive con más o menos conciencia y que le inducen a la producción de tal obra de tal tipo de arte.

Después de este trabajo artístico, y quizá pueda decirse también que con anterioridad a la misma reflexión filosófica, existe la actividad crítica del arte, que ha revestido muy diversos caracteres a través de la historia (204). Al margen de una filosofía estética propiamente dicha los hombres han emprendido una actividad crítica del arte, entendiéndola

o ejercitándola en formas muy diversas. Sobre todo en tiempos recientes, los críticos, como Walter Pater, como Baudelaire, como el Dr. Albert C. Barnes, han ejercido una influencia profunda en sus lectores.

Finalmente, frente a la obra de arte, colmado de entusiasmo o repeliéndola duramente, está situado también el contemplador, aquel a quien Dilthey denominó "el público discutiador".

Encontramos, pues, cuatro posturas, llamémoslas ideológicas, respecto al arte. Cuatro actitudes humanas respecto a él: el artista, el crítico, el contemplador y el filósofo. ¿Existe alguna posibilidad de coordinación entre ellas? ¿Es importante notarlas al plantear el problema estético? Vamos a verlo.

19.- Entre ellas hay diferencias perceptibles. La filosófica es una actitud científica de investigación y de control rígido de los conocimientos; ninguna de las otras tres lo son necesariamente. La filosofía plantea sus problemas en busca de conocimientos absolutos. El artista describe y juzga desde su propia visión artística; el crítico juzga quizá sin mayor razón, ni utilidad o bien ilustra, introduce, señala, aseña la obra de arte para que otros la "vivan", o dicho vulgarmente, la "entiendan". El público gusta, critica, vive el arte. En su mayoría estadística representa una reacción espontánea ante la obra de arte.

Pero tenemos en ellas cuatro actitudes humanas que han surgido con cierta naturalidad en torno al arte. Quizá no sean, estrictamente hablando, las únicas; pero a ellas pueden reducirse sin violencia otras que pudieran encontrarse, si no es la del historiador del arte, que es importante no dejar inadvertida.

20.- Distingamos entre estas actitudes humanas y sus contenidos. En éstos

encontramos divergencias enérgicas y mutaciones ininterrumpidas aun en filosofía, en crítica, en producción artística y en las ideas que la inspiran, en aprecio del público. Las actitudes, en cambio, perseveran dentro de una evolución del espíritu, en que van revistiendo formas diversas. Estas actitudes no son privativas de Occidente, aunque en esa área cultural hayan logrado manifestaciones más distintamente vigorosas. En la historia aparecen primeramente las pinturas, las esculturas, los trabajos ornamentales desde los días de las más remotas culturas cromagnonas (205). Con ellas, indudablemente, la contemplación de los hombres del clan o de la tribu. En Occidente aparecen casi simultáneamente los primeros intentos de crítica y de filosofía del arte. En Oriente aparecen más tarde los primeros ensayos de crítica y de filosofía artística (206). Naturalmente que en culturas de escritura jeroglífica es más difícil esperar documentos de esa naturaleza, aunque el arte hubiera obtenido florecimientos dignos de atención (207).

Podemos afirmar, por lo tanto, sin perder de vista la evolución, no siempre progresiva del hombre en el mundo, que esas cuatro actitudes -reflexivo-problemática, crítico-ilustrativa, contemplativa, activa-, son constantes humanas, aunque según el desarrollo cultural han aparecido con muy distinto resalte.

21.- Estas cuatro actitudes -cinco, si añadimos al historiador o narrador- forman entre sí un agregado orgánico de relaciones y de estados humanos -más o menos indiferenciados, según los diversos estadios de evolución cultural- que distinguen la vida estética de cualquier otro tipo humano de vida, susceptible de una problemática filosófica: vida moral, vida jurídica, vida científico-natural, visión cosmológica, etc.



Este conjunto de relaciones vivas entre los hombres no está arbitrariamente situado, ni organizado al azar. El núcleo de esas relaciones, que irradia hacia la periferia, lo forma necesariamente la actividad creadora, la acción productiva del artista, de los artistas en las diversas artes. En torno a ellos, diríamos en la primera capa, están sus obras. Vienen luego las tres actitudes, que suponen algo ya hecho, ya producido: la contemplación de la comunidad o la crítica -unas veces precediendo, otras siguiendo ésta a aquélla- y finalmente la reflexión problemática del filósofo. Este asoma la última en la historia y como tarea problemática científica no puede prescindir de las otras dos actitudes humanas, aunque el crítico y el contemplador puedan - en cierto modo - prescindir del esteta. La actividad creadora del artista condensada en sus obras irradia hacia afuera despertando en los hombres esas tres actitudes.

Estos hechos nos señalan que la reflexión filosófica-estética no puede reducirse a experiencias personales, trabajos individuales, o a una época determinada, en contraposición al quehacer artístico de los hombres y de las comunidades. Su región de estudio no es una cosa, o un orden de cosas agrupado por un concepto universal abstraído de ellas. Son cosas, objetos, vinculados estrechamente con el hombre, con ciertos tipos de vida humana, de actitudes humanas, activa, productora y al mismo tiempo contemplativa y crítica. Por lo tanto son objetos íntimamente trabados con actitudes humanas. Más aún, si la contemplación y la crítica no se refieren a tipos generales de objetos, si son contemplación y crítica precisamente de objetos hechos por el hombre, están articuladas, determinadas cualitativa y cuantitativamente por la doble capa central: el artista y su obra. Tal agregado, tal esfera de vida no puede agotarse con una pro-

blemática óptica, axiológica o psicológica.

Encontramos actitudes humanas y objetos extrahumanos formando una esfera de unidad. Esta unidad no es de carácter lógico, porque haya un principio cognoscitivo que los agrupe, ni moral, por la sujeción a determinadas leyes o normas (no discutimos ahora la moralidad en la esfera artística), ni natural, porque un proceso biológico o físico o químico los aúne, ni psicológico por uniformidad de funciones o de contenidos. Esta esfera de actitudes humanas y de objetos unidos a ellas está trabada como forma de vida, como vivencia humana -individual y colectiva, interior y exterior, humana y extrahumana-. Pero esta esfera, que es una forma de vivir el hombre en "este mundo", de vivir "este mundo", cristaliza en torno a una actitud humana fundamental, que produce las obras de arte. La actitud contemplativa y la crítico-ilustrativa participan en algún modo de la actitud productiva, central en este agregado humano, actitud que a su vez está vinculada vitalmente con la obra de arte, que de ella procede.

22.- Cuando hemos caído en la cuenta de esta esfera de vivencias humanas, agregadas en torno a la actitud artística productiva, creadora, del hombre, entendemos que la pretensión de aislarla de la vida general del hombre en el mundo no es algo históricamente real o lógicamente indispensable. Desfiguraría lamentablemente su verdadero ser quien olvidara que esa esfera de vivencias humanas permea, acompaña, conforma los grupos sociales, los estados psíquicos individuales y colectivos desde las más remotas edades. No sólo las que llamamos artes -música, pintura, danza, arquitectura, poesía, etc.- conforman, dan formas peculiares a la vida religiosa, cívica, militar y familiar del hombre; también dan forma a sus momentos festivos, trágicos y sosegados. En casos, que podrían llamarse ex-

tremos, ésta actividad conformativa llega a producir estados espirituales colectivos nuevos que, difundiéndose a otras regiones de la vida del hombre, dan origen a nuevas etapas culturales. Un caso interesante y definitivo es el Renacimiento, en el que de una idea estética -pare nosotros más o menos digna de entusiasmo- deriva una época trascendental para Occidente (208). No todas las etapas culturales del hombre han sido inspiradas por un fervor y un extraño misticismo como los del Renacimiento. En pocas ocasiones el arte fue vivido con aquella oportunidad intensa y a veces desenfrenada; por eso quizá las grandes etapas artísticas -los siglos de oro- no han tenido el vigor de aquella edad maravillosa. Por otra parte, existe una curiosa ley de la historia, expuesta con impresionante claridad por Toynbee, según la cual a una vigorosa explosión vital del hombre sucede un período de fructuoso aislamiento, del cual sale iluminado interiormente para acometer más grandes empresas. Si han existido épocas en que la actividad artística del hombre se ha reconcentrado en pequeños círculos íntimos, éste hecho no arguiría contra las posibilidades de conformación de la potencia artística creadora del hombre. Más bien confirmaría la inmersión de la capacidad artística creadora en la temporalidad total del hombre (209).

23.- Este importante hallazgo de las posibilidades conformadoras de la vida individual y de la vida común que posee la actividad artística productiva del hombre nos obliga a recordar un problema que casi rutinariamente ha sido resuelto sin mayores protestas, a no ser una sobria expresión de Heidegger (210). ¿La esfera de vida creadora, que es el arte, está necesariamente destinada a ser "reflejo", "expresión", "documento" de una cultura? ¿o más bien, un estado cultural resulta de la conformación de la vi-

da derivada de las formas artísticas producidas por la actitud creadora del hombre? En otras palabras: la conformación general del espíritu de una época es producto de la actividad artística del hombre o más bien la actividad artística del hombre es producida por el ambiente general de la cultura del momento. Este problema puede ser respondido a base de una óptica histórica: en ocasiones la vida artística creadora ha abierto paso a los tiempos nuevos; en otras, ha sido un mero reflejo reproductivo de su época; sin que falten ocasiones en que ha vivido en aislamiento fecundo de su ambiente espiritual. Pero el verdadero problema no es acerca de las ocurrencias históricas, sino de la dinámica interior, del imperativo intrínseco a la actividad artística del hombre: ¿una actitud creadora auténtica está llamada en la historia humana a conformar el ambiente espiritual de una cultura?

Cuando aislamos la actividad estética del hombre de sus contenidos actuales y de sus límites personales, integrándola en el conjunto de obras y de actitudes humanas, agregadas en torno a un estado humano, creador de ciertos aspectos formales de la vida colectiva del hombre, y nos damos cuenta de que esos aspectos formales pueden llegar a tipificar una época cultural; encontramos una fuerza humana vital que a lo largo de la historia humana, en conjunción con otros factores, está llamada a ocupar un puesto importante, cuando ésta tarea de conformar el hombre los aspectos de su vida responde a una doble urgencia temporal: la del presente y la del porvenir: un estado de espíritu agotado, caduco o simplemente debilitado, que busca un nuevo estado de espíritu que recobre el dinamismo interno de las formas humanas de vida.

La dispersión espiritual de una época como la nuestra -en que la vi-

da en el mundo ha resultado demasiado vasta y compleja para el hombre - no desanimará nuestra especulación. Quizá, por el contrario, nos espolee a despertar en los artistas la creciente conciencia de una tarea, que ya no puede encerrarse en los hombres de una escuela, de un determinado material artístico, de una específica formalidad técnica, sino que se difunde hacia todos los hombres y todas las tierras del mundo, exhortando al artista a no dejarse adelantar por el financiero o por el político o por el físico, en la conciencia de una labor común en busca de formas nuevas, fieles al propio circunmundo, hondamente fieles a la trascendencia viva del trabajo artístico, que conforme una nueva época de vida para el hombre sobre la tierra.

Aparentemente nos hemos alejado o desviado de nuestro trabajo, pero no es así. El planteo del problema estético significa un esfuerzo problemático para superar las limitaciones espacio-temporales del mismo investigador - condición elemental de la problemática estética - superación que responde precisamente a un objeto de investigación, que se ha revestido de disfraces de todas las épocas, de todas las culturas y de todas las inculturas, ocultando su fuerza tenaz bajo las apariencias fijadoras de una obra de arte, de una determinada época de arte. Es decir, el objeto de nuestra problemática no es directamente una obra de arte, ni una escuela de artistas, ni una época del arte; sino un acontecimiento humano - podríamos decir, aludiendo a su permanencia, suprahistórico - que exige en su planteo la superación de las limitaciones sociales, nacionales, culturales, ideológicas - en una palabra, históricas - del investigador.

24.- Después de señalar esta exigencia de la problemática estética, pasemos a otra no menos importante. Si cada cultura y cada época y aun cada

artista posee ideas estéticas propias, técnica propia y hasta materiales propios, quiere decir que cada obra de arte y cada artista están sumergidos en la temporalidad del hombre, en su verdadera historia, no pasiva sino activa. Debemos, por tanto, buscar la vinculación entre esta historicidad de cada artista y la permanencia de lo artístico, el equilibrio entre lo que persiste y lo que cambia en esta actividad artística humana, ya que no pueden estar desarticulados entre sí. Lo permanente y lo mutable en la actividad creadora del hombre son algo histórico pero aquello lo encontramos en hombres de todos los tiempos y de todos los niveles culturales; lo otro corresponde a cada tiempo y a cada cultura.

25. En tiempos remotos el artista conformaba aspectos de la vida de su tribu o de su clan. Luego de su ciudad y de su región, después de su nación; y al multiplicarse y entrelazarse las vidas -las historias- de los pueblos, las obras de esos hombres quedaron expuestas a hombres de otras épocas y de otras culturas, revelando una universalidad y una continuidad en la tarea, que como tal no depende del grado de evolución cultural o humana de la comunidad. La diferenciación de la tarea artística humana es historia en sí misma; supra-historia cuando descubrimos su continuidad con otras épocas y culturas. Tal continuidad no parece manifestarse por sí misma, sino por la reflexión del hombre que a su vez no puede despojarla de su carácter histórico. En las épocas en que el circunmundo del hombre estaba limitado al horizonte familiar de su pradera, de su valle o de su bosque; presentaba la vida una unidad más simple y por lo mismo mayor facilidad para su conformación. Los intercambios, la diferenciación interna de la cultura y de los grupos humanos dentro de una misma cultura, absorbieron la unidad de la vivencia histórica, dejando en la superficie

las apariencias diferentes, exageradas y amplificadas por frecuentes reacciones históricas. En una consideración comprensiva de la vivencia artística del hombre sobre la tierra, esas reacciones no se presentan como contradicciones o contrariedades, sino más bien como condensaciones de energías vitales, que una vez dispersadas sufrirán debilitamiento, al que seguirá una nueva condensación de energías, que prosiga el desarrollo de la vivencia artística del hombre sobre la tierra.

26.- Considerado así el problema nos damos cuenta de que la región destinada a la investigación estética es un agregado humano y extrahumano, histórico y suprahistórico, individual y colectivo, presente y ausente del ambiente general de la época.

Esta esfera está concentrada en la actitud de ciertos hombres -quizá de todos- ante su circunmundo hecha historia en la obra de arte, en la crítica y en la contemplación. Su estudio es, pues, el núcleo de nuestra tarea, ya que nos entrega lo estético como diferenciado de lo no estético, como conjunto vital inmerso en la totalidad de la vida humana, pero con energía perceptiblemente distinta: Esa esfera vital, en la estructura del hombre ante su mundo, deberá ser el objeto primario de nuestra investigación.

Este objeto de la filosofía estética no es fruto de una deducción lógica, sino de una clara convergencia de hechos históricos, vitales del hombre en el mundo, descubiertos en una consideración del hombre, del arte y del mundo. Aislar el objeto por un procedimiento abstracto de lógica encierra dificultades muy serias cuando lo utilizamos en una región tan sumergida -pordónese la metáfora- en la temporalidad vital, en la historia y en la individualidad histórica. La postura estética filosófica

está comprometida entre lo permanente y lo mutable, entre abstracción e individualidad, entre lógica e historia, condiciones que deberemos tener presentes al plantearnos el problema de la forma peculiar de pensamiento estético. Baste señalar aquí que la región estética debe brotar no de un esquema filosófico anterior, que lleve predeterminadas todas sus condiciones filosóficas; sino de la vida misma del hombre a la que pertenece en propiedad, de la que brota espontáneamente, a la que está adherido visceralmente lo estético.

#### 27.- Tipo de la problemática estética.

Habiendo aislado la vida estética del hombre como región problemática, podemos preguntarnos qué tipo de problemática correspondería a ella, puesto que, naturalmente, el tipo de problemática debe surgir de la misma naturaleza del objeto estudiado.

El "qué es esencial" de la célula interesa a un biólogo muy subordinadamente al "qué es anatómico", al "cómo es fisiológico", al "cómo se desarrolla la célula". A un moralista las funciones psíquicas humanas, en cuanto tales, pueden llamarle la atención marginalmente; ya que su problema es la conformidad o disconformidad de los actos humanos con un ideal de vida. En filosofía Platón y Aristóteles, sobre todo el segundo, nos enseñaron a preguntar el "qué es esencial" no siempre con gloriosos resultados, prosiguiendo la investigación a través de las categorías de sustancia y accidente. Durante largos siglos el mismo tipo de problemática deambuló por las diversas regiones de la filosofía, hasta que nuevas corrientes de pensamiento indicaron la posibilidad de otros tipos de problemática.

No sería prudente desprendernos del "qué es" y "qué parece" la actividad creadora del hombre y todo su agregado extrahumano y humano. Es un



trabajo que nos ayude a distinguirla de otras cosas, un como reconocimiento científico. Pero siendo la región de nuestra investigación una esfera de vivencias del hombre en este mundo; quizá interesen más otros tipos de problemáticas relacionados con la misma vida, con la totalidad de la vida, con la interacción o las posibilidades de acción entre la actividad creadora y la vida total. Es, pues, una problemática de vivencias dinámicas, de vida creadora, no meramente de reconocimiento, de localización o de referencia. Este tipo de problemática tampoco es exclusivamente psicológico. El estudio experimental y racional de la psique humana puede proveernos de elementos auxiliares pero no agotar el problema en su conjunto.

28.- Si volvemos a esa esfera de vivencias humanas en este mundo -sin omitir la presencia extrahumana de la obra de arte-, advertiremos que nuestra tarea no es simplemente decir cuál es la esfera coordinada de investigación de la filosofía estética; sino bajo qué aspecto vamos a estudiarla. Su desarrollo histórico -narrable- pertenecerá a la pregunta "¿cómo ha evolucionado ese conjunto vital humano?"; su carácter histórico, su historicidad, sí nos pertenece porque es inevitable el aspecto historicista de la vivencia humana en nuestra problemática.

Si la vivencia humana es tiempo humano; duración humana, evidentemente la esfera de vivencias estéticas es un tipo de temporalidad, es temporalidad activa, creadora. Es el hombre; que es su tiempo; su vivencia, no meramente pasiva sino productiva; es su historia y hace su historia.

Este tipo de problemática no podría llamarse propiamente óptico, ni ontológico. Los dos aspectos: temporalidad y potencia creadora, nos interesan, como presencia activa, temporal, deveniente, de la humanidad en "este mundo". Quizá podremos apellidar lo temporalista, historicista, crea-

tivists, etc.; en realidad no hay epíteto corriente que la abarque toda; ¿habremos llegado a una problemática que es simplemente estética? en otras palabras: ¿Al considerar una esfera de vivencias humanas y preguntarnos por su temporalidad creadora-activa, contemplativa y crítica- habremos planteado un problema simplemente estético?

Todo nos inclina a creer que sí, ya que tal tipo de problemática y tal problema serán privativos de nuestra ciencia y no deberemos, ni podremos someterlos a los cartabones prefabricados de otras disciplinas filosóficas.

Esto no quiere decir que la esfera de vivencias estéticas -que no está desvinculada del plan general existencial del hombre en este mundo- no pueda considerarse bajo otros aspectos: social, moral, si se quiere metafísico, etc. Pero siempre esos otros aspectos serán vistos a través de diferentes tipos de problemática. Quizá filosóficamente el arte pueda estudiarse también bajo una problemática lógica, psicológica, ontológica, etc.; esas problemáticas serán siempre insuficientes y deberán hacer lugar a un tipo peculiar de problemática estética, que capte precisamente y exclusivamente la esfera estética, bajo el punto de vista estético.

20.- La región problemática de lo estético, en cuanto tal, es la vivencia creadora de formas de vida humana en este mundo. La problemática general debe descender a los elementos que forman la esfera total de vivencias estéticas, con los cuales está íntimamente vinculada la actividad creadora del artista. Usando un vocablo filosófico, un tanto desfigurado por el uso, podríamos decir que investigamos la temporalidad creadora del hombre en las diversas vivencias de la esfera estética-creadora, contempla-

tiva, crítica- y en la obra de arte. Esas formas de temporalidad poseen, al mismo tiempo, un dinamismo interno que se difunde en la vida, en la historia personal y colectiva, de los individuos, de las comunidades y de la gran comunidad humana. Así se presenta la problemática estética, contrastada de otros aspectos que pueda ofrecer al filósofo la región estética, investigando la potencia creadora de formas humanas, que posee el hombre en este mundo.

Estas vivencias, esta temporalidad dinámica humana, nos importan sobre todo por su dinamismo y a eso deberemos enderezar una buena parte de nuestra investigación: estamos ante una forma de temporalidad humana, plena de un dinamismo peculiar, cuya acción es importante determinar tanto en sus modalidades propias, como en su alcance y extensión. Al hablar de temporalidad, no mencionamos ni el tiempo físico-matemático, ni las formas kantianas de la sensibilidad. Hablamos de duración humana, condensada también en objetos extrahumanos. Esta temporalidad, esta duración es en sí misma dinámica y vitalmente operativa. No quisiéramos por tanto dejar suponer una distinción real entre ese tipo de vivencia humana y su dinámica interna. Es una fuerza vital que la vivencia posee por sí misma, que es ella misma, que no es "expresada" sino condensada, encerrada en la obra de arte y desde ella se extiende al crítico y al contemplador. La vivencia estética es, pues, en sí misma dinámica, activa, operativa y el doble aspecto de esa misma entidad deberá ser objeto de nuestro estudio estético.

Tampoco podemos aislar este tipo de vivencia, de temporalidad humana, de la temporalidad general del hombre en este mundo, ni su dinámica de la dinámica total de su existencia. Sin este problema no podría estar

completo el asunto de nuestro estudio.

30.- Forma del pensamiento estético.

Pasemos ya a estudiar la forma del pensamiento filosófico estético.

Si el objeto de nuestro estudio es una esfera de temporalidad creadora humana, en la que diversas actitudes humanas están vitalmente relacionadas entre sí y con la obra de arte, investiguemos ahora cuál es la forma de pensamiento o de conocimiento que pueda captar el dinamismo de esa temporalidad, de esa vivencia humana.

También a este problema han respondido los filósofos con palabras discordes.

Sensibilidad, intuición, introspección (Einfühlung), juicio sintético a priori, etc., han sido propuestas con mayor o menor lujo de ingenio como formas de pensamiento estético. Para Heidegger vivimos lo esencial; existimos nuestra existencia, cuando nos hallamos forzados a una decisión entre autenticidad e inautenticidad.

Intelectualismo judicial.

Kant negaba con verosimilitud la existencia de una ciencia de lo bello. Pero aquí tratamos de algo muy distinto: de la problemática que plantea el dinamismo de la vivencia creadora del hombre. Tal ciencia no puede satisfacerse con saber que sus conocimientos serán enunciados en forma de juicio. Podrá servir éste como instrumento manifestativo secundario, pero no puede ser la respuesta directa a nuestro problema. La vivencia crítica o la vivencia contemplativa del arte tampoco pueden agotarse con un juicio que exprese si hay o no hay arte, si hay más arte o menos en esta obra o en la otra. ¿Podremos afirmar que la obra de arte en sí misma nos invita meramente a enunciar un juicio de ese tipo? ¿A decir

simplemente: esto es bello, esto es artístico, esto es técnicamente perfecto? ¿Trabaja el artista para arrancarnos un juicio, una serie de actos intelectuales que vengan a desembocar en los elementos lógicos de un juicio?

31.- Estas preguntas nos descubren la excesiva intelectualización en que ha caído la vivencia artística del hombre, sobre todo de Occidente, que llega con frecuencia a la obra de arte a juzgar y no a vivir, a defenderse de posibles falsificaciones artísticas, de fáciles mixtificaciones, en vez de entregarse a la vida encerrada en la obra de arte. Es muy fácil encontrar sujetos susceptibles de algún predicado y en la obra de arte es posible hallar algún aspecto que invite al juicio; no sólo a la operación mental y a su expresión lógica, sino precisamente a la sentencia, a la actitud judicial, que discierne entre justo e injusto, legal e ilegal. Tal actitud no sólo en el crítico, sino en el contemplador, supone una ley, un código artístico, que rige las obras de arte. Ahora bien: podrán codificarse las leyes técnicas, pero la técnica no es el arte, es un instrumento más en el trabajo creador del artista. ¿Y quién podrá legislar el trabajo creador? ¿Será el arte objeto de legislación?

En tal actitud descubrimos una forma mental de tipo Winckelmaniano, muy siglo dieciocho, que prolonga hasta la esfera de vivencias estéticas la normalidad, el orden, la legalidad. Es una actitud normativa, jurista, la que dirige muchas veces la investigación estética y la predispone a criticar judicialmente el arte. Cuánta vigilancia interior es necesaria para que aun críticos expertos no caigan en ese hábito inconsciente, cerrándose con sus propias manos la puerta que debía conducirlos a una más intensa y elevada vivencia artística. Lo que podría llamarse preferencias

nacionalistas, los valores elaborados subconscientemente en los años de educación juvenil, una especialización desmesurada, contribuyen a crear una estructura interior normativa que enjuicia las obras de arte, desde criterios cerrados y predeterminantes, dificultando la tarea filosófica que debe estar abierta a toda la esfera de vivencias estéticas.

Por tanto, los intentos de "logicizar" el arte, de situarse ante él judicialmente, de "normalizarlo" con autores, escuelas o épocas determinadas, no nos conducirán a encontrar la forma del pensamiento estético, aunque en crítica puedan ayudar a producir frutos apreciables.

### 32.- Emocionalismo.

Un ritmo casi legal en la historia del pensamiento humano arroja determinadas épocas, poseídas de un espíritu de reacción contra el intelectualismo, a una entrega a potencias cognoscitivas oscuras del hombre: emocionales, sensibles, intuicionistas, etc. El romanticismo tuvo su origen -y ese fue su quehacer histórico- en una desconfianza resentida hacia el racionalismo clasicista y académico.

El arte era, según esas ideas, tarea de emoción, de cogniciones inferiores, oscuras; y la crítica y la contemplación debían enderezarse hacia esa misteriosa comarca de la emoción.

Mucho contribuyó a esta concepción la teorización del "placer estético", del "gusto", pesada herencia que la filosofía estética hubo de llevar sobre sus hombros por largas generaciones.

El gusto estético y el emocionalismo podían encontrarse en la selva oscura de la sensibilidad y fácilmente descendían por la resbaladiza pendiente de lo agradable, abandonando toda intención de manejo objetivo del arte, entregado al arbitrio tornadizo y superficial de la emoción subje-

tiva.

De aquí la desorientación, la dispersión en la tarea artística, la retirada del artista y de la obra de arte al recogido calor de círculos íntimos, la indecisión de la filosofía estética al encontrarse que el arte había abandonado -con claras señales de resignación, no de convencimiento- la turbulenta existencia del hombre en el mundo, que debía conformar con audacia siempre joven, buscando consuelo en dar formas a unas cuantas vidas amigas, que a su vez debían aislarse del plan general de vida de los hombres. Quizá debamos culpar al romanticismo de este grave pecado, que permitió a otras formas de existir -económico, maquinista industrial, científico natural-, llenar el vacío que en la educación y en la vida del hombre dejaba la ausencia de la vivencia estética (211).

Habían desaparecido la legalidad y lo normativo con provechosos resultados -es cierto- para las obras de arte; pero no fueron sustituidos por una forma de pensamiento estético autónomo, sino por la renuncia de la vivencia plena y potenciadora del arte en el personalismo emocional y subjetivo del artista, de los críticos y contempladores. Ganó la obra de arte, más rigidamente, ganó la técnica del arte, no el arte; a no ser que esa batalla -que permanece indecisa hasta nuestros días fuera de pequeños círculos- pueda conducirnos a un pensamiento estético que supere a un tiempo lo normativo y lo emocional.

33.- No se trata de un caso más de tesis, antítesis y síntesis en la dialéctica histórica. Lo normativo y lo emocional son esquemas de pensamiento naturalista-positivista, psicologista-individualista, que han pretendido encerrar en la cuenca estrecha de una fórmula un agitado mar de vivencias humanas. Pero no han sido los únicos esfuerzos. En tiempos

no lejanos ha podido intentarse una estética fisiológica (212). A Richard Wallaschek, "el fino psicólogo de la música" -dice Odebrecht- "...no se ha prestado verdaderamente ningún buen servicio con la publicación de su voluminosa "Aestetik" póstuma. Quien, olvidando por completo los progresos de una estética científica, pone en relación el goce del arte con cuestiones culinarias y define la obra de arte como una droga que acrecienta nuestro bienestar orgánico, se coloca fuera de la seria investigación científica en el dominio de lo estético" (213).

Todas estas formas de pensamiento y otras que pudieran citarse (214) obedecen a un doble presupuesto inicial: deducir la forma de pensamiento estético de otras regiones del saber espiritual o natural -como si la estética no tuviera derecho a una forma propia de pensamiento- y empeñarse fatigosamente en canalizar todo el dinamismo artístico hacia una sola facultad o función psíquica o psicofísica del hombre.

#### Totalidad humana de la vivencia estética.

Las oscilaciones del pensamiento estético, antiguo y contemporáneo, entre metafísica, emocionalismo, axiología, fenomenología y otras posiciones históricas (215), así como algunos intentos de los psicólogos experimentales para captar, por ejemplo, la facultad creadora del artista, (216), nos indican claramente que la esfera de lo estético no pertenece a un solo tipo de función psicológica, sino a una vivencia integral del hombre, en que participa o pueden participar sus sentidos y su espíritu, lo percibido y lo asociado, el psiquismo inferior y el psiquismo superior, la inteligencia y la voluntad, lo estático y lo dinámico, en una palabra todo el hombre; y no la totalidad estática o abstracta -en laboratorios o en raciocinios universales- del hombre, sino precisamente su totalidad vi-



viente. Quizá podría demostrarse no sólo que la experiencia estética es la experiencia humana perfecta, sino que el tipo de vivencia humana en este mundo es precisamente la vivencia estética, la temporalidad dinámica, la convergencia de todo el hombre para conformar aspectos de su vida, para potenciarla, destruirla y transformarla y para vivir, en la contemplación y en la crítica de una obra de arte, esa convergencia humana condensada en una tarea artística determinada.

Por tanto, la forma del pensamiento estético no es meramente una síntesis de contrarios o de diversos (217); es una vivencia total, integral del hombre en este mundo.

#### 34.- Estética y Antropología.

Por generalidad podría despertar la sospecha de que estamos entregando la estética a la antropología; pero es fácil desvanecerla. La antropología ha sido desde hace tiempo -situada en su correcta posición de ciencia positiva- un auxiliar precioso de la estética, descubriendo, en cooperación con la etnología, costumbres, artefactos, manifestaciones diversas de la vida del hombre en la tierra: pero la antropología positiva no es ciencia filosófica y la antropología filosófica -ciencia todavía en elaboración- no podría confundirse con un estudio de la vivencia creadora del hombre en el mundo. La antropología filosófica confirmará un planteo más vasto del problema estético, pero no podrá nunca confundirse con la estética (218).

#### Historicismo Estético.

Por tanto, la forma del pensamiento estético nos lleva a una ciencia, a un pensar el hombre, precisamente en su dinamismo, en su temporalidad dinámica. ¿Estará justificado afirmar que la forma del pensamiento esté-

tico es una forma histórica o historicista?

35.- "El historicismo fue el poder conductor de las visiones del mundo que disolvieron el dogmatismo iluminista y el de la Revolución Francesa"(219). Es decir, el historicismo significó una extraordinaria contribución a la formación del nuevo pensamiento occidental; pero parece haberse convertido en un problema desmesurado para el hombre, y la fructuosa preocupación que despertó ha ido apagándose, hasta desaparecer casi por completo (220).

El historicismo considera la temporalidad como una condición insuperable del ser y del pensar humano. Como puede hablarse de un positivismo naturalista, podría también señalarse un positivismo histórico que condicionara no ya a factores naturales sino a un circunmundo (Umwelt) histórico, de tipo económico, moral, científico, cultural general, las formas espirituales históricas. El historicismo, como forma de pensamiento no puede confundirse, pues, con la tarea excavadora y narrativa de la historia (221); ni siquiera está unificado por un contenido uniforme de pensamiento historicista, sino más bien se mimetiza del "color" filosófico prevalente en la visión del mundo de un filósofo historicista determinado.

Un cierto historicismo estético, que atribuyera al fortalecimiento o debilitamiento de la temporalidad creadora del artista la oscilación de una misma cultura en períodos cuyas formas de vida son conformadas por este dinamismo creador y épocas en que intervinieran otros factores estéticos -mientras aquél se retiraba a un recogimiento escotérico- merecería cuidadosa atención; a no ser que intentara una concepción unilateral de la historia humana: como si el dinamismo creador artístico fuera la única potencia conformadora de la vida. Si tal historicismo advierte que la conformación de la historia humana es resultado de una tensión de fuerzas

en equilibrio o en desequilibrio, fuerzas internas -al clan, a la tribu, a la nación, a la cultura- y fuerzas externas, naturales y humanas, paisaje, del clima, de la atmósfera y del firmamento; de otros clanes, tribus y naciones- y que en esa vasta y complicada composición de fuerzas prevalece históricamente ahora ésta, ahora aquélla, conformando una historia de una cultura; tal forma historicista del pensamiento proporciona una excelente ayuda en nuestra búsqueda. Quizá, tal historicismo no ha aparecido todavía entre la variada flora de los especímenes sistemáticos de la filosofía.

De todas suertes un cierto historicismo podría aplicarse y de hecho ha sido aplicado a las actividades espirituales del hombre: filosofía, derecho, ciencia natural, religión, etc., y también arte. Nada especial nos revelaría acerca de la forma del pensamiento precisamente estética ya que toda reflexión sobre las creaciones del espíritu tendría que partir de un mismo principio general y no de un estudio específicamente adaptado a lo estético.

El sistema de pensamiento que explicara la mutabilidad de las formas artísticas, la permeación de las regiones espirituales de la vida del hombre por un elemento particular, precisamente por la temporalidad creadora del hombre, por su capacidad o incapacidad artística para afrontar su época histórica, por la proteica posibilidad del arte para introducirse en la vida religiosa, cívica, familiar y social del hombre; no sería simplemente historicismo. Nos habría señalado dos constantes humanas suprahistóricas -o sea, no dependientes del momento cultural-: la mutabilidad en las formas de vida del hombre, procedente de su temporalidad creadora, de su dinamismo conformador, y el índice de "ósmosis" vital

en equilibrio o en desequilibrio, fuerzas internas -al clan, a la tribu, a la nación, a la cultura- y fuerzas externas, naturales y humanas, -del paisaje, del clima, de la atmósfera y del firmamento; de otros clanes, tribus y naciones- y que en esa vasta y complicada composición de fuerzas, prevalece históricamente ahora ésta, ahora aquélla, conformando una etapa histórica de una cultura; tal forma historicista del pensamiento podría proporcionarnos una excelente ayuda en nuestra búsqueda. Quizá, tal historicismo no ha aparecido todavía entre la variada flora de los especímenes sistemáticos de la filosofía.

De todas suertes un cierto historicismo podría aplicarse y de hecho ha sido aplicado a las actividades espirituales del hombre: filosofía, derecho, ciencia natural, religión, etc., y también arte. Nada especial nos revelaría acerca de la forma del pensamiento precisamente estético, ya que toda reflexión sobre las creaciones del espíritu tendría que partir de un mismo principio general y no de un estudio específicamente adaptado a lo estético.

El sistema de pensamiento que explicara la mutabilidad de las creaciones artísticas, la permeación de las regiones espirituales de la vida del hombre por un elemento particular, precisamente por la temporalidad creadora del hombre, por su capacidad o incapacidad artística para afrontar su época histórica, por la proteica posibilidad del arte para introducirse en la vida religiosa, cívica, familiar y social del hombre; no sería ya simplemente historicismo. Nos habría señalado dos constantes humanas, suprahistóricas -o sea, no dependientes del momento cultural-: la mutabilidad en las formas de vida del hombre, procedente de su temporalidad creadora, de su dinamismo conformador, y el índice de "ósmosis" vital de

lo artístico para penetrar otros aspectos de la vida del hombre. Tal forma de pensamiento no podría llamarse rigurosamente historicista.

Por otra parte, un historicismo que soslayara o ignorara esos dos problemas estaría destinado a la inanición, consumido por el mismo mal que él había producido. No pasaría de ser una forma histórica de pensamiento, producto de un momento cultural, destinado a desaparecer.

Tampoco podría refugiarse el pensamiento estético en un historicismo, rigidamente entendido.

36.- Esta discusión no sólo ha descubierto importantes aspectos de nuestra problemática, sino además de exigirnos una forma de pensamiento integral respecto a lo estético, nos lo ha situado en su más peligrosa postura, en su mutabilidad y en su acción sobre la vida, que supone una interacción de fuerzas entre los diversos productos del espíritu entre sí, entre el circunmundo natural y esa red de fuerzas espirituales.

¿Qué forma de pensamiento podrá, pues, ayudarnos a resolver los problemas de la filosofía del arte?

Recordemos que nuestro problema no es la captación del arte -esa sería actitud simplemente contemplativa, vivencia directa de lo artístico- sino la reflexión filosófica del arte que, siendo esencialmente problemática, es ya, en su misma naturaleza investigadora, la búsqueda de una solución. La solución deberá responder a la naturaleza del problema y al tipo de problema.

Con esto entramos ya en el intento de respuesta positiva a este segundo problema liminar de la estética; la misma diferenciación entre vivencia contemplativa y reflexión filosófica nos ha puesto delante una condición peculiar del pensamiento estético filosófico.

37.- Vivencia artística y reflexión filosófica.

¿Podrá dispensarse al filósofo del arte de una participación viva en lo artístico antes de reflexionar acerca de elló? No olvidemos que el objeto de la problemática estética es la esfera de temporalidad creadora del hombre, en su mutabilidad y en su capacidad conformadora, actualizada, contemplada y criticada.

Los artistas lamentan -no sin alguna razón- que los estetas invadan su campo de acción sin suficiente "conocimiento del arte". Repiten la misma queja acerca del crítico, para no hablar de la indiferencia con que suelen mirar al "profanum vulgum". No podemos erigir en actitud típica esa queja del artista, ya que en las etapas de la historia del arte el distanciamiento entre artistas y no artistas no ha sido tan hondo. Muy difícil será, si no imposible, filosofar acerca del artista dándole a éste la espalda; pero no alcanzamos a comprender ni siquiera la conveniencia de exigir al hombre, que trabaja en la problemática general de lo estético, el encerrarse en un intento de trabajo artístico personal (222).

Algo parecido podremos decir del fructuoso intercambio entre el crítico y el esteta, quien sin embargo deberá saber sobreponerse a la condicionalidad del crítico.

Nos queda la instancia del contemplador. Descartemos al contemplador naturalista y al académico, que se sitúan ante la obra de arte como ante un objeto de la naturaleza o ante un ejemplar museológico del arte. Pensemos en el hombre que va a la obra de arte, simplemente como a una obra de arte. ¿Podremos dispensar al esteta de esta vivencia contemplativa prolongada, -no reducida a un abrir y cerrar de ojos- variada, -no circunscrita al arte de una época o de una sola cultura- integral -no limi-

tada a una visión preconcebida, o encadenada a aspectos meramente materiales o técnicos- fluida -que caiga en la cuenta de la inquieta mutabilidad de lo artístico y de su difusión en las distintas regiones de la vida humana- antes de que inicie su reflexión filosófica?

Evidentemente, no. Si su problemática le ha señalado una esfera, bulleante de vitalidad dinámica, como región de estudio, no podrá reflexionar sobre ella sin haberse adentrado antes en sus ondas inquietas. Mas aún: si su vivencia contemplativa careciera de una de las condiciones señaladas arriba, la reflexión filosófica resentiría inmediatamente tal carencia.

He aquí la peculiaridad, al mismo tiempo peligrosa e indispensable, de la reflexión filosófica del arte. Peculiaridad, porque ninguna región del pensamiento filosófico -ni la filosofía de la ciencia, ni la filosofía de la naturaleza, mucho menos la metafísica, pero ni siquiera la moral, la epistemología o la psicología- exige indispensablemente una experiencia vital como condición de la reflexión filosófica. Pero al mismo tiempo por ahí asoma el peligro inminente de la tarea estética, si la experiencia no ha sido regulada por los términos mismos del problema: replegarse desconcertadamente al subjetivismo, al solipsismo estético. Si las condiciones de la experiencia, de la vivencia artística, surgen del mismo planteo del problema, no caeremos en el riesgo de confundir emociones o impresiones personales con la vivencia estética, exigida por la misma problemática de nuestra disciplina para su solución.

Podrán ser discutibles o incompletas o vagas las condiciones indicadas para la experiencia estética. Pero ciertamente vamos por el camino recto: buscar la problemática y sujetarnos varonilmente a sus exigencias,

so pena de seguir peregrinando, sin rumbo fijo, por todas las disciplinas filosóficas.

38.- ¿Será suficiente esa vivencia de lo artístico para fundamentar una reflexión general sobre lo estético? ¿Puede llegarnos a través de ella la vivencia creadora, la esfera total de vivencias humanas artísticas, precisamente en su mutabilidad, en su capacidad para infundirse en otras formas de vida? ¿Qué método deberemos seguir en la traslación de esa vivencia a la enunciación de las soluciones del problema estético? ¿No vuelve a encerrar en la psicología todo el quehacer estético la inevitable vivencia anterior a la reflexión?

Nos encontramos ante problemas cruciales de la investigación estética. Haberlos señalado —aunque quizá no podemos resolverlos satisfactoriamente— es un aliento en el estudio de la problemática integral de lo estético. No podemos prescindir de esa vivencia, so pena de no saber de qué estamos hablando, pero ¿será suficiente esa vivencia? ¿hasta qué límite puede admitirse su validez?

### 39.- Psicología y Estética.

Por de pronto abordemos la última interrogación. Este procedimiento, y no nos cansaremos de subrayarlo, no convierte, ni puede convertir la estética en psicología (223). A ésta podría interesar la vivencia, como función, como complejo, pero si el objeto de nuestra problemática es la temporalidad, la vivencia creadora de formas de vida, la psicología debe ser reducida otra vez a su papel de auxiliar bien venido, manteniéndola en sus límites.

40.- Notemos en segundo lugar que no hemos hablado de la vivencia momentánea, individual de una obra de arte; sino de una vivencia prolongada, va-



riada, integral, fluida, asociada a una comunicación viva con artistas y con críticos. Por lo tanto, esa vivencia alcanza las capas principales de la esfera de vivencias estéticas, y, para un arte contemporáneo o cercano a nosotros, es suficiente. Para culturas idas, muertas o casi muertas, el esteta deberá aproximarse a sus obras de arte y a los fragmentos documentales que puedan instruirlo acerca de ellas. En tales obras de arte está condensado un dinamismo creador, ya que la vivencia artística o vive precisamente esa dinámica creadora, mutable, multiconformadora, o no es vivencia estética. Pero el peligro de sobreponer las propias ideas, de trasladar estados de espíritu contemporáneos a cosas pasadas, es demasiado evidente para poder negarlo.

41.- Un precioso auxiliar en esta situación será la historia de la cultura, expuesta a su vez a defectos de interpretación que nunca serán suficientemente vigilados. Pero deberemos sinceramente renunciar a una vivencia total de lo remoto a nuestra cultura. Podremos aproximarnos a ella, resucitar, no sin emoción, ciertos conjuntos vitales, distantes de nosotros decenas y decenas de siglos. Convivirlos será imposible y la estética deberá reconocer voluntariamente -aunque no sin resentimiento- esta barrera que dificulta su noble empresa. Toda ciencia que deba trabajar con la temporalidad humana estará sujeta a idéntica limitación. Por algo el hombre es el gran desconocido; y aunque parcialmente fracasados, los esfuerzos por apresar su vida serán los que decidan la historia por venir (224). Pero además, tal vivencia, aunque indispensable, no es la única fuente de nuestra reflexión. Otros hombres -artistas, críticos, contempladores- vivieron, también dentro de limitaciones discernibles, la temporalidad creadora del hombre en el mundo y nos han transmitido sus expe-

riencias. Esos documentos no podrán poseer siempre auténtica validez científica, pero serán subsidios importantes, inagotables, de nuestros estudios. De todas suertes, a la vida no llegamos sino por la vida -ya no pueda satisfacernos el estudiarla en animales disecados-, sólo después de haberla vivido pretenderemos reflexionar acerca de ella. Todo otro camino conducirá a un mismo fin: a una estética muerta, que además matará todo cuanto toque.

Esta vivencia del arte, anterior a la reflexión, deberá estar guiada, como ya lo indicamos, por los datos de la problemática para no caer en un círculo vicioso. Sólo así evitaremos el riesgo, indicado ya, de recaer en una mera experiencia subjetiva o naturalista que desvirtuaría totalmente la reflexión filosófica. Más adelante veremos que la vivencia del arte no es una vivencia cualquiera sino una vivencia típica de la temporalidad humana creadora, en peligro siempre de desfigurarse en una mera experiencia espontánea. Quizá la vivencia del arte en otra época, pudo ser espontánea; hoy es menester purificarla de muchas adherencias no-estéticas, debe ser elaborada, y esta elaboración cuando no está impuesta por la problemática deja entrar de nuevo al subjetivismo, al emocionalismo estético.

Aunque esta vivencia pueda ser llamada el órgano humano para vivir el arte, claramente se entiende que no es órgano precisamente epistemológico, sino vital; no es para conocer sino para vivir el arte. Podrá ser auténtica o inauténtica, diríamos con los existencialistas, pero no va en busca de un concepto, de un juicio o de un raciocinio. Su autenticidad, filosóficamente hablando, dependerá de las condiciones señaladas por la problemática, pero sería fuera de lugar preguntarse por la validez lógica

de tal experiencia.

### Pensamiento estético integrador

Guiados ya por el objeto de nuestro estudio, por el tipo de problema, por la vivencia interior, podríamos designar la peculiaridad del pensamiento filosófico estético con un término un tanto vago: "integrador", a falta de otro mejor (225).

### 42.- Ontología y Estética.

Este término quiere decir la condición misma del pensamiento estético, que no puede agotarse, ni en un dato de la experiencia, interna o externa, ni en un objeto, o en un momento dado de la vida de un artista o de un crítico.

Los matemáticos utilizan también en sus manipulaciones de la cantidad un método de integración de cantidades. La esfera de vivencias estéticas presenta desde el principio una complejidad incómoda para un pensamiento lógico, distintamente formal. Su integridad exige una acumulación, una convergencia de factores que integran el resultado de la investigación. Encontramos: lo humano y lo extrahumano, lo material y lo psíquico, lo histórico y lo suprahistórico, lo dinámico y lo estático, lo estético y lo no-estético.

Por tanto la solución filosófica a la problemática estética debe ser una especie de integral, con constantes y variables podríamos decir, cuya función puede dejar entrar una vez más la arbitrariedad y el subjetivismo, si la disciplina rigurosamente señalada por la problemática, por la naturaleza misma del objeto de investigación, no nos guarda de tales peligros.

Esta integración en la solución estética y en el pensamiento filosófico

fico acerca del arte no sólo está prescrita por la misma obra de arte, por la esfera de vivencias humanas en torno a ella, por la totalidad humana de la triple actividad creadora, contemplativa y crítica; las corrientes de pensamiento filosófico estético que aparecen y han aparecido nos indican la necesidad de integrar una serie de factores en una vivencia total. Pero sobre todo, la misma cualidad de lo estético para infundirse en otros aspectos de la vida del hombre nos advierte la necesidad de un pensamiento que haga converger factores muy diversos para llegar a conclusiones correctas.

#### 43.- Método Estético.

Esta forma integradora de pensar el problema estético nos guía al tercer problema liminar de nuestra problemática: ¿cuál es el método que podría llamarse peculiar del pensamiento estético?

Sabemos que una ciencia sin método propio es una ciencia en peligro próximo de dejar de serlo.

Por otra parte, no parece que esta cuestión haya sido abordada sino muy lateralmente en la problemática estética del pasado.

Para nosotros, el método de investigación de la esfera de vivencias estéticas está indicado por esa integración de los elementos que componen el objeto mismo de nuestra investigación. Hemos señalado cuatro aspectos, que no pretendemos sean los únicos, pero que brotan del objeto mismo de nuestra ciencia: temporalidad creadora, dinamismo, conformación de otras actividades vivas del hombre, mutabilidad. Esos cuatro aspectos están presentes en algún modo en toda la esfera de vivencias y en la obra de arte, que participa al mismo tiempo de la vivencia creadora, de la vivencia contemplativa y crítica.

Nuestro método deberá consistir -describiéndolo en grandes líneas-, en integrar, en la solución de nuestros problemas, esos cuatro factores, y los que en su análisis se vayan manifestando (226). Debe ser, por tanto, un método integrador de los datos estéticos fundamentales: temporalidad, dinamismo, mutabilidad, fuerza conformadora. Propiamente hablando no es una convergencia sino una sobreposición de factores que mutuamente se complementan. Esta progresiva acumulación tendrá por fin manifestarnos precisamente la temporalidad dinámica del hombre peculiar al arte. El proceso mismo parece implicar la concatenación de los factores. Debemos llamar la atención sobre la totalidad vital de esos cuatro momentos, que son distintos sólo metodológicamente; en la esfera de vivencias humanas se nos da una unidad vital, a la cual tendremos que regresar con más detenimiento.

A ese método deberemos someter los problemas generales y peculiares del arte y de la obra de arte.

44.- ¿Qué diferencia habría entre la vivencia contemplativa y la reflexión filosófica si los factores son los mismos? La respuesta no parece difícil: la vivencia contemplativa permanece en su estadio vital; la reflexión estética elabora filosóficamente las soluciones a los problemas que aparecen en esa misma esfera de vivencias, teniendo presentes al reflexionar los cuatro factores comunes ya indicados.

Podría pensarse en una extraña coincidencia entre problemática y método: las condiciones del planteo son los mismos pasos del método reflexivo. Esta observación concierne, por de pronto, una confirmación alentadora: el método responde al tipo mismo de problemática. Pero manifestaría también ciertas reservas que aparentemente pondrían en problema al

método mismo.

Es muy distinta la situación problemática de la situación metódica. En el método tales factores son elementos para responder juiciosamente a los problemas que plantea el arte; en cambio, en el problema son factores vivos, presentes o en toda la esfera de vivencias estéticas, o en una vivencia individual, colectiva o personal. Quizá pudieran llamarse en general categorías estéticas metodológicas o problemáticas, según el caso. Como problema último están vivas en la obra de arte o en la cultura humana. Como método son instrumentos de estudio.

Que tales categorías metodológicas son indispensables, no sólo cada una sino todas ellas, lo vemos confirmado por el hecho de que las diferentes corrientes estéticas pueden caracterizarse por la insistencia en una de esas diferentes categorías. De la vivencia misma pueden provenir las estéticas de tipo psicológico; del dinamismo creador las de tipo empírico; de la mutabilidad las estéticas historicistas; de la capacidad conformadora de los aspectos de la vida, las estéticas contenidistas: moralizadoras, socializantes, etc.; si prescindimos de una de estas categorías recaeremos en la unilateralidad de las estéticas antiguas.

45.- ¿Cómo podrían presentarse metodológicamente esas categorías? Dependerá del tipo de problema, el proceso de su aplicación, pero podemos determinar más los contenidos de estos instrumentos metodológicos.

Vivencia, temporalidad, se refieren a la vida del hombre en este mundo. No podemos separar el arte de la vida porque o es vida o es fósil académico o documental. Todo problema estético debe plantearse también en términos de vida y de temporalidad humana.

El dinamismo califica específicamente la vivencia, que es vivencia

creadora, activa en sí misma y en la obra de arte.

Pero este dinamismo es mutable en su misma fuerza y en su calidad temporal. Es histórico y por su misma temporalidad es historia viva con sus grandes vaivenes de perseverancia y de cambio.

Esta vivencia dinámica e histórica está en la vida misma del hombre, en toda su vida, en un equilibrio inestable entre lo estético y lo no estético, en un perpetuo riesgo de invasión de una esfera por la otra. Tensión dinámica cuya naturaleza debemos estudiar más detenidamente, pero que al plantear los problemas del arte no podremos perder de vista.

En los métodos debemos distinguir el tipo de proceso y el contenido del proceso. Existe el método inductivo, el comparativo, el de indicios convergentes, etc. Hemos designado provisionalmente el proceso del método estético como "integrador". Es un método en progreso y a la verdad en progreso indefinido. Una investigación estética puede realizarse cuerdamente dentro de ciertos límites; pero la integración es un proceso abierto, que de suyo no puede agotarse, por la misma multiplicidad de sus factores. Hemos visto, y lo confirmaremos más adelante, que esta "integración" es un carácter general de la esfera de vivencias estéticas y de cada una de ellas. No debe extrañarnos, por tanto, que sea también una característica de la reflexión estética.

Una ulterior determinación de los cuatro factores del proceso integrador requiere una más detenida consideración que será fruto de los estudios siguientes.

46.- Vengamos ya al último problema: ¿Cómo podríamos indicar la articulación de la problemática estética con la problemática filosófica general? La palabra articulación puede entenderse en el sentido de un siste-

ma general de pensamiento en el cual la problemática estética pueda ser insertada. Podría sugerir también la vinculación con las soluciones dadas en otras disciplinas filosóficas. "Articulación lógica" indicaría que no aparecen a la inteligencia humana contradicciones de tipo lógico con otras verdades filosóficas ya adquiridas.

Creo poder afirmar que la posición filosófica expuesta en este trabajo no se encuentra necesariamente en oposición con verdades filosóficas generales, aunque por su misma totalidad no pueda coincidir con ideas estéticas parciales. Es posible que la postura filosófica señalada en este trabajo pudiera desarrollarse en un tipo especial de pensamiento filosófico de carácter científico, apto para trabajos de investigación científico-filosófica; pero no intentamos aquí discutir este punto.

Una articulación con otras disciplinas que pueden y deben ayudar a la investigación, como ciencias auxiliares, es clara y fácil de entender. Nombremos la psicología, la historia, la antropología positiva y filosófica, etc.

Nuestra tarea ha tenido como finalidad aislar lo estético, como objeto de investigación, de otras regiones de la filosofía, sin pretender que a base de estos ideas se pueda basar toda una filosofía del universo, aunque hay una interesante frase de Novalis que no deja de llamar la atención (227).

Si la filosofía llegara a organizarse sobre una base antropológico-filosófica, nuestra postura estética encontraría probablemente una articulación más vasta, que en otros sistemas de pensamiento, en que el hombre queda reducido a un objeto de investigación.

Permíteme finalmente llamar la atención acerca de la calidad esen-



cialmente problemática de todo el trabajo filosófico en que hemos insistido tanto desde un principio. Tal punto de vista acentúa desde el hombre la unidad del trabajo filosófico; no precisamente desde principios abstractos o metodológicos. Pensemos que es fructuoso insistir en las peculiaridades problemáticas de las disciplinas filosóficas, reunidas vitalmente en un quehacer humano, que perpetuamente pregunta por el universo. Las respuestas han sido desconcertantes, pero los problemas perseverarán, al menos muchos de ellos, indicándonos una constante humana, que quizá no ha sido suficientemente considerada en el estudio histórico del pensamiento humano.

NOTAS AL CAPITULO SEGUNDO.

- (200) Collingwood - pág. 7. Outline of a Philosophy of Art, determina tres sentidos usuales: la tarea propiamente artística - la creación de objetos artificiales, distinguibles de las cosas naturales - el estado de espíritu consciente de la belleza; podrían añadirse otros. Los sentidos usuales de la palabra están sin embargo, subordinados a la época, el círculo de personas, etc.
- (201) Un caso concreto es la obra de Enrique Wölfflin: Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte. Espasa Calpe S. A., Madrid, 1945.
- (202) Hegel - Jankélévitch: Esthétique - tomó I, pág. 7.
- (203) The Aesthetic Theories of French Artists, 1355 to the present: Charles E. Gauss.- Lionello Venturi: Historia de la Crítica de Arte. Goldwater and Treves: Artists on Art.- También podrían añadirse monografías como el Tratado de la Pintura de Leonardo o las Cartas a un "Joven Poeta" de Rainer M. Rilke.
- (204) Lionello Venturi. Historia de la Crítica de Arte. Esta obra se ocupa de la crítica occidental exclusivamente.
- (205) Arte de las Culturas Paleolíticas: Herman Leicht - Kunstgeschichte der Welt, capítulo I pág. 13. Die Kunst der Eiszeit.
- (206) Rastros de crítica artística y de filosofía estética del oriente. Cfr. Keyserling H. - El Conocimiento Creador, pág. 179 s.s. Condiciones generales de la sabiduría oriental. También un pequeño párrafo en Thomas Ohm - Asiens Kritik am Abendländischen Christentum pág. 157 - Das Schöne. Northrop - Encuentro de Oriente y Occidente, pág. 409 s.s., interesantes advertencias sobre la postura estética Oriental.
- (207) Por ejemplo en Egipto, en la Cultura Maya y Azteca. (Vaillant-Morley).
- (208) Jacob Burckardt: The civilization of the Renaissance. Parte III - The Revival of the Antiquity, pág. 104.
- (209) Toynbee: A Study of History, pág. 217 s.s.
- (210) Heidegger - García Bacca. Heidegger y la Esencia de la Poesía, pág. 36: "Poesía es fundamento y soporte de la historia y por tanto no es tampoco una manifestación cultural y menos aún "expresión" del "alma de una cultura".

- (211) Georg von Below - Die Deutsche Geschichtschreibung von Deutschen Befreiungskriegen bis zu unsern Tagen (Geschichtschreibung und Geschichtsauffassung), capítulo I, pág. 4 y s.s.
- (212) Rudolf Odebrecht: La Estética Contemporánea. Traducción de José Gaos. Suplemento al #8 de Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. México, D. F., 1942, pág. 42.
- (213) Odebrecht - Gaos. Ibid.
- (214) Es muy instructiva a este respecto la sección Zur wissenschaftlichen Lage der Kunstgeschichte, pág. 23 de las Kunstwissenschaftliche Grundfragen de Dagobert Frey.
- (215) Cfr. Odebrecht op. cit. y E. F. Carriv: The Theory of Beauty, London, Methuen and Co., 1928, 3o.
- (216) José Fröbes, S. J.: Tratado de Psicología Empírica y Experimental, versión española por José A. Menchaca, S. J., tomo II, 1944. 3 Vol. II, capítulo V véase por ejemplo página 236: "Fantasía creadora y entendimiento son lo mismo psicológicamente". La memoria tiene grandísima parte (página 238).....como es natural en el fondo de la actividad creadora hay una tendencia, una voluntad..... (página 239) ..... La participación de los afectos en una obra creadora es doble (Ibid.) Fantasía estática (página 252), fantasía científica (página 253), fantasía práctica (página 255).
- (217) Al estilo de Hegel y Croce Cfr. Aesthetica in Nuce, arriba citada, véase el prólogo de Marone, pág. 75.
- (218) En Antropología Filosófica han trabajado Max Scheler. El puesto del Hombre en el Cosmos. B. Groethuysen, Philosophische Anthropologie. W. Sombart, von Menschen. Versuch einer geisteswissenschaftlichen Anthropologie. Estructura humana y vivencia.
- (219) Ernst Troeltsch - Der Historismus und seine probleme. (Gesammelte Schriften III vol.) Tübingen - Mohr - Siebeck - 1922, pág. 10.
- (220) Troeltsch op. cit. pág. 9.
- (221) Troeltsch op. cit. pág. 4.
- (222) Cfr. Las sugerencias de Collingwood que exige de Filósofo del arte amplios conocimientos en arte, verdadera tarea artística y profundos conocimientos filosóficos. Outline, pág. 101, Suggestions for further study.
- (223) Véase el artículo del Dr. Eduardo Nicol - Psicología científica y psicológica situacional. Fil. y Letras. 10 (Abril-Junio) 1943.

(224) Véase este pensamiento expresado en un conjunto científico natural en Lecomte de Noddy. Human Destiny, XVII - XVIII.

(225) Dewey - El Arte como Experiencia, pág. 245.

(226) Aunque el método de integración no coincide exactamente con el método de convergencia de indicios probables, el estudio de este último contiene indicaciones muy interesantes para una apreciación científica del método de integración de datos estéticos. Puede consultarse el estudio magistral de H. Pinard de la Boulaye en "El Estudio Comparado de las Religiones", Vol. II. Sus métodos. Madrid, 1945. pág. 463.

(227) Citada por Antonio Caso: Principios de Estética. Editorial Porrúa, México, 1944, página 54: "toda ontología verdadera principia en la estética".

CAPITULO III.

LA INTEGRALIDAD DE LA ESFERA DE VIVENCIAS ESTÉTICAS.

47.- Objeto del Capítulo.

Hemos señalado en el objeto de nuestra investigación y consiguientemente en su forma de pensamiento y en su método de trabajo, cuatro elementos que debemos analizar con más detenimiento. Los hemos mencionado repetidas veces. En este capítulo vamos a estudiar lo que hemos llamado esfera de vivencias estéticas, sin aislarlas de la obra de arte.

Arriba indicamos la organización natural de esa esfera. En su centro está la actividad del artista, de los artistas. En torno a ellos sus obras de arte; de las obras de arte irradia la actividad creadora del artista hacia el crítico y el contemplador; dijimos también que esta esfera no está en "aparte", sino situada y difundida en la vida general del hombre en este mundo.

Afirmamos también que la forma de pensamiento filosófico estético debía ser integradora, que sólo una edición coherente de los elementos estéticos podía conducirnos a resolver la problemática peculiar planteada por la estética filosófica del arte.

Este capítulo estudiará dos aspectos fundamentales del problema: la vivencia artística y la integralidad exigida por esa misma vivencia.

48.- Integralidad y vivencia.

Hay un punto de partida que considero fundamental: la integralidad de los elementos y la vivencia, de tipo estético, forman una unidad; son la misma cosa típicamente, de suerte que podría afirmarse: porque hay vi-

vivencia estética hay tal integralidad, y porque hay tal integralidad hay vivencia estética.

No es la vivencia estética -la forma humana de vivir el arte- la única forma de vivencia humana. Esta afirmación no necesita exégesis.

Pueden existir otros tipos de vivencia, que posean también una cierta integralidad, pero el tipo de integralidad de la vivencia estética es absolutamente propio y peculiar, diferencia lo estético de lo no estético, aunque este último terreno pueda ser victoriosamente invadido por lo estético.

Lo estético es, pues, una forma de vida y por lo mismo posee una integralidad, opuesta a lo abstracto, a lo simple, a lo mecánicamente esquematizado, etc. Existen otras muchas formas de vida que por su misma calidad vital no podrán ser simplificadas, ni abstraídas sin perder su autenticidad. Pero otras formas de vida poseen o aspectos teóricos sujetos a métodos peculiares, o una integralidad de carácter distinto.

49.- Estas consideraciones no pretenden desarticular la unidad de vida del hombre, todo lo contrario: situar lo estético en ese mismo plan vital, proseguir una corriente general de pensamiento que haga regresar, en lo posible, a la vida general del hombre lo que largos siglos de aislamiento esotérico, encerraron herméticamente, para beneficio de minorías.

50.- Integralidad y Temporalidad.

La integralidad, la acumulación de elementos que constituyen el hecho estético humano, proviene precisamente de su carácter vital, de su mismo tipo de temporalidad. Una reflexión sobre los aspectos vitales del hombre, nos descubre inmediatamente una complejidad que tiene su principio en la misma complejidad del hombre y de su existencia en

este mundo, de su "modo de vivir el mundo". El buscar la uniformidad del proceso universal de las cosas en una simplificación que suprima elementos, reduciendo todo a evoluciones biológicas, mecánicas o fisicoquímicas, etc., no sólo estaría en contra de hechos científicos definitivos (301); sino que cerraría indudablemente el camino a un pensamiento "abierto", para una búsqueda en que lo constante no fuera precisamente lo simple, lo uniforme, lo unilateral sino lo integral, siempre en proceso hacia una integralidad más amplia, más total, que el hombre no puede prever, ni alcanzar instantáneamente con sus fuerzas naturales cognoscitivas y sobre todo vitales (302).

Cuanto signifique vida humana, vida humana en este mundo, necesita para ser pensado de un proceso de integración, inacabado, imperfecto, pero ciertamente cercano a la realidad vital. El panorama, el clima, la religión, la organización política, la etapa histórica, datos psicológicos, biológicos, sociológicos, etc., componen la duración humana integral. Un "instante humano" es todos esos factores, con otros muchos innominados, quizá desconocidos, con la complejidad intrínseca a la psicología, a la biología y a la historia humana. Ante esa complejidad es natural que el hombre busque en la abstracción, en el simbolismo, sistemas de simplificación para poder emerger de la multiplicidad diferenciada de la vida. Pero el pensamiento estético no puede refugiarse en una simplificación, si no quiera desviarse; más bien intentará un proceso largo y fatigoso, pero prometedor, una integración de lo estético, que lo conserve en su esfera propia de pensamiento.

51.- Integralidad, individualidad y universalidad.

Esta integralidad revela otra difícil peculiaridad del pensamiento.

estético. La integralidad alude a una vivencia individual, temporal, a la que pretendemos acercarnos, sin despojarla de su vida. Un artista, una obra de arte, grupos de artistas, un crítico o una escuela de crítica, etc. Pero no parece que podamos afirmar "a priori" que todo problema estético es necesariamente concreto e individual. Los conocimientos absolutos a que se refiere nuestra problemática supondrían un desconocimiento de lo individual, como solución general, absoluta de lugar, tiempo, individuo, etc. Debemos, pues, advertir la diferencia entre la integralidad de un hecho estético individual, de todo el hecho estético humano y la integralidad especulativa, teorizante, del pensamiento estético absoluto. En realidad, sólo este último intento es verdaderamente filosofía estética y sólo desde él podemos justificar el proceso integrador que guía nuestra reflexión de un hecho estético individual. El procedimiento corriente del hombre para alcanzar los conocimientos absolutos es la abstracción en sus diferentes grados (303) o la simbólica formular de las ciencias físico naturales. Suprimiendo características individuales puede llegarse a una universalidad cuantitativa, a un absoluto relativo, a un tipo de seres, a una especie, a un género, a un orden de cosas. Este procedimiento desintegrador ha dado importantes resultados en las ciencias del espíritu y en las de la naturaleza. La estética comienza ante un hecho individual, histórico, no precisamente particular: el quehacer artístico humano en este mundo, la vivencia humana creadora de formas de vida, en todas las culturas, en todas las épocas, usando los más variados materiales y procedimientos técnicos. En Estética abstraer de los datos individuales, cuando se trata de filosofar acerca de un hecho artístico-concreto, es tarea desesperada. ¿Será desesperado también asestar a conoci-



mientos absolutos, abstraídos de lo individual? La historia del arte y del pensamiento estético nos autorizan a responder con estas afirmaciones:

1) Si por conocimientos absolutos entendemos una norma suprema, conforme a la cual "sentenciar" qué es arte y qué no es arte, qué es arte vigoroso o arte débil, creo que deberemos renunciar a alcanzarla. 2) Si creemos poder llegar a una definición de belleza aplicable a las cosas bellas de la naturaleza, no deberemos ni buscarla en el arte, ni pretender aplicarla a las obras hechas por mano de hombre. Tal definición no es de la incumbencia de la estética artística. 3) Si esperamos de la estética fórmulas psicológicas, metafísicas, epistemológicas, tampoco podremos obtenerlas, porque no corresponden a ella. 4) ¿Podrá la estética alcanzar conocimientos absolutos sobre la vivencia creadora del hombre en el mundo, que nos capaciten para vivir lo estético-artístico? Lo creemos muy difícil, pero la tarea de la estética, mientras el hombre piense, consistirá en esforzarse por alcanzarlos. Tratamos, pues, de un conocimiento acerca del hombre viviente en este mundo, de su vivencia, de un aspecto de su vivencia en este mundo. La dificultad consiste en el equilibrio entre dos actividades cognoscitivas del hombre, que en estética deben completarse mutuamente: abstraer a integrar. Cuando pretendemos alcanzar los problemas más profundos de la estética nos encontramos dos procedimientos cognoscitivos humanos, aparentemente inconciliables y sin embargo imprescindibles. Sin cierta abstracción parece que el entendimiento humano no puede especular en lo general, pero sin integrar, no podremos pensar precisamente lo estético, por su misma cualidad vivencial.

52.- Puede establecerse, por otra parte, que la especulación estética absoluta, no intenta alcanzar necesariamente un orden de absoluto que ex-

orbite la historia del hombre en el mundo. Es decir, si los conocimientos de filosofía estética pueden abarcar los hechos ocurridos en la historia artística del hombre, globalmente considerada, podremos quedar más que satisfechos de nuestro trabajo. Aunque la vivencia estética sea una vivencia abierta, es radicalmente humana, constitucionalmente humana, diríamos cósmico-humana, para el hombre y para su mundo. Otras disciplinas filosóficas podrán aspirar a conocimientos absolutos, más allá de la historia, de la duración, de la vivencia humana en este mundo. La estética puede estar satisfecha si sus investigaciones alcanzan esta esfera de validez. De ahí surge su problemática y su valor "absoluto" se incluye también ahí. Esto pretendemos conocer y abarcar en nuestro trabajo. Es decir, es una esfera vitalmente abierta pero cognoscitivamente limitada a la historia del hombre. Por tanto, cuanto el problema tenga mayor amplitud -dentro de esa limitación- la abstracción tendrá que intervenir más enérgicamente sin descuidar la integración, que a su vez deberá aportar mayor número de elementos. No hay una razón inversa entre abstracción e integración, en función con la amplitud del problema estético: a mayor amplitud - a mayor extensión histórica - más abstracción y menos integración; sino más bien una razón directa de ambas con la extensión histórica del problema. Cuando estudiemos un hecho individual la abstracción será mínima o nula y la integración quedará completa con un menor número de elementos. Por tanto, los conocimientos estéticos serán absolutos - desde el punto de vista estético- cuando puedan abarcar toda la historia humana. Serán absolutos respecto a momentos de la duración, de la vivencia artística humana; cuando pretendamos recoger en ellos elementos presentes en todos los hechos de la vivencia artística humana. Pero cuando estudio-

mos esa vivencia en su total realidad, es decir, en toda su amplitud histórica, tendremos ante nosotros un hecho histórico individual, vastísimo, que a pesar de las enormes dificultades, procuraremos analizar.

Con esto alcanzamos una primera exigencia de integralidad: abarcar toda la actividad artística creadora del hombre, asunto de nuestro estudio, tomada integralmente, no sólo en todas las obras de arte, sino en las vivencias humanas vinculadas con ellas. Dentro de esta primera integralidad total estarán situadas vivencias parciales: arte de una época, tal obra de arte, etc.

### 53.- Hecho artístico total.

Tratemos de reflexionar primeramente sobre el hecho artístico total, que puede enunciarse simplemente: el hombre, desde las más remotas edades, pinta, danza, esculpe, canta, habla en lenguaje poético, hace arquitectura, etc. (304). Desde entonces el hombre contempla esas actividades que existen en su mundo. Poco a poco va intentando explicarlas, introducir las más profundamente en la vida de su comunidad, por el procedimiento crítico. Mucho más tarde, reflexiona filosóficamente acerca de ella. Pero ni las culturas más primitivas han ignorado estas actividades del hombre.

Es menester advertir en el proceso histórico de las artes, que la pintura, la danza, etc., no nacen siendo "artes", en un sentido de distanciamiento de la vida. El arte parece surgir con una extraordinaria espontaneidad y hasta épocas relativamente próximas a nosotros es transmitido en talleres, de los cuales es arrancado por el poder de las academias, museos, etc. El artista da formas a la vida religiosa, familiar, industrial, política, etc. de su pueblo. Está en la vida de su pueblo,

muy cerca de toda ella. No hay propiamente hablando una vivencia artística como tal; sino más bien vivencias artístico-religiosas, artístico-familiares, artístico-políticas, etc. Vivencias en que el hombre vive formas de vida conformadas por el artista. Este ha dado forma nueva, dinámica, a la vida de su comunidad, a sus moradas, a sus enseres domésticos, a sus dioses, a sus templos, etc. Aun semánticamente es necesario acercarse mucho a nosotros en la historia para que la palabra "arte" manifieste un contenido aislado de los aspectos vitales que conforma.

El arte nace y crece en unidad con la vida y con el circunmundo del artista. El artista da formas al supramundo de su comunidad en pinturas, en estatuas y en cantos; ¿no fueron los primeros poetas griegos los teólogos primitivos de la cultura griega? (305). El artista vive la vida circundante con la tarea de darle forma vitalmente humana. Y el conjunto de formas vitales humanas dadas por los artistas son en muchas ocasiones las que conforman una cultura. Ya hemos advertido que sólo en tiempos más recientes el artista perdió esta capacidad de conformar vitalmente el mundo de la comunidad.

#### 54.- Polaridad del hecho artístico.

Examinemos más de cerca esta vivencia humana que conforma su circunmundo. Esta conformación es vital, es para la vida, para hacer más vivible, más determinadamente humano para el clan, la tribu, la ciudad, etc. el mundo circundante; entendiéndolo por mundo circundante el mundo natural -las fuerzas de la tierra, de la atmósfera, las cosechas, el firmamento, etc.- el supramundo -la esfera religiosa- el mundo histórico humano -sus héroes, sus derrotas, sus luchas, etc.

Podemos iniciar nuestro análisis por esta polaridad fundamental: el hombre y su circunmundo (en el sentido de Umwelt). De esta estructura existencial, que es polaridad tensa, deriva la vivencia artística. El hombre, cada hombre, no está meramente situado ante su circunmundo: vive su circunmundo. Y este vivir no es meramente existir, sino sobrevivir. Esta situación de tensión entre el hombre y su circunmundo integral ha sido estudiada recientemente bajo puntos de vista muy distintos (306). No podemos circunscribirnos a un circunmundo meramente fenomenológico, cuando la historia nos enseña la multitud de factores que intervienen para "desafiar" al hombre, a su posibilidad de sobrevivir (307). Este desafío no proviene sólo de creaturas naturales, del clima, de la atmósfera, de la esterilidad de la tierra, etc. Intervienen desde luego otros hombres, otras comunidades, etc. Pero también y muy inmediatamente el circunmundo espiritual -ideas o imágenes teológicas, políticas, filosóficas, sociales, etc.- que rodean al hombre. Al desarrollarse la conciencia del individuo y de la comunidad esta situación va diferenciándose hasta caer el hombre en la cuenta de que el desafío más violento proviene de sí mismo, de sus propias pasiones, de su inestable mundo interior (308).

55.- Este importantísimo dato antropológico ha sido estudiado, sobre todo por el existencialismo, acentuando el aspecto de "abandono del hombre ante su mundo", ante las fuerzas que luchan por destruirlo biológicamente, espiritualmente, humanamente. Pero este dato debe completarse no sólo a base de un análisis fenomenológico, sino de experiencia histórica. Es cierto que el circunmundo del hombre no es el mundo físico-matemático, o el orbe filosófico. De hecho para cada comunidad, cada clan familiar, cada hombre, el circunmundo es el resultado de una conciencia más o menos

clara: no es lo que nos rodea, sino aquello de que caemos en la cuenta que nos rodea. Es curiosa esta capacidad del hombre para ensanchar -espacial y temporalmente- su circunmundo, que no es creado por la conciencia sino advertido por ella como algo que está en torno nuestro. Para nuestra vida humana los factores inadvertidos son como si no existieran.

Al experimentar el hombre el desafío de "su" circunmundo, no parece experimentar universal o exclusivamente su "abandono en el mundo". Esta tensión de desafío entre el hombre y su circunmundo deja ver otras características extraordinariamente importantes.

56.- Uno de los primeros datos advertidos por la conciencia es que el circunmundo no existe necesariamente como se nos presenta. Puede ser cambiado, transformado, mejorado por el hombre. No indefinidamente, pero sí dentro de límites muy amplios, sin que el hombre pueda decir hasta dónde puede conformarlo.

El circunmundo se da al hombre en esta experiencia en forma de problema para el conocimiento, en forma de estructura perfeccionable. El hombre abre los ojos a un mundo que no es transparente ni definitivamente ordenado.

Esa experiencia descubre también al hombre, a ciertos hombres -sobre todo a algunos a quienes provisionalmente podemos llamar genios- que el hombre no está sometido fatalmente a la forma en que se le presenta su circunmundo histórico.

Algo más todavía, algunos hombres llegan a caer en la cuenta de que ellos mismos no están fatalmente destinados a ser humanamente lo que son en ese momento de su experiencia ante el desafío del circunmundo.

Esta posibilidad de cambio de parte del hombre y del circunmundo son

datos elementales que aparecen muy temprano en la vida del hombre-en-este-mundo, aunque su alcance y su potencialidad varíe en las diversas etapas de la cultura. Creo que puede afirmarse que la situación del hombre, más o menos maduro, consiste en la aceptación o repulsa de ese desafío de su circunmundo y de su propio yo; no necesariamente en el "abandono" o la "derelicción". Quizá tal estado interior de angustia corresponde a estados de conciencia de épocas y hombres pertenecientes a momentos históricos particulares. Pero la vivencia básica anterior es una posibilidad de elección entre el circunmundo y el yo dados y los que el hombre puede realizar o conformar. Esta posibilidad de elegir y la misma elección son la vida del hombre en su circunmundo o en su mundo, son su vivencia fundamental y primitiva, que encierran al mismo tiempo, conciencia del circunmundo y de la posible actividad humana en él. Tal vivencia no está constituida necesariamente por actos distantes, unos de otros, aunque progresivamente vayan diferenciándose y den lugar a que los psicólogos puedan adscribirlos a diferentes facultades del hombre. Es todo el hombre, en cuanto viviente en su circunmundo, toda su "realidad-de-verdad", (traducción de Dasein propuesta por el doctor García Bacca) quien está comprometido en esa situación elemental. Especulativamente, jurídicamente, etc., en cualquier estado en que se encuentre el ser humano es una persona humana. Vivencialmente, desde su vida en este mundo, el hombre llega a ser hombre cuando capta ese dato inicial de su estancia en su circunmundo: posibilidad de elección de su circunmundo.

57.- Desde este punto de vista podemos afirmar que el existencial, el constitutivo vivencial del hombre-en-este-mundo, es precisamente esa posibilidad de elección entre el circunmundo, dado y el circunmundo confor-

mable por él. La definición del hombre como "animal rationale" no es comprensible: define al hombre en abstracto. Pero ese hombre abstracto no ha hecho nunca una obra de arte. El hombre artista, su vivencia, toda la esfera de vivencias estético-artísticas, pertenecen al hombre-en-este-mundo, es decir, exigen una integración de datos procedentes del hombre y de su circunmundo; no como dos realidades separadas, sino como un hecho vital, complejo: hombre-en-este-mundo. Únicamente a este hombre-en-este-mundo, a su realidad-de-verdad podemos adscribir la vivencia estética y no puede ser otro el núcleo de toda la esfera de sus vivencias. De este hombre-en-su-circunmundo decimos que su existencial constitutivo es esa capacidad de elección. Advertimos, sin embargo, que el hombre no elige entre dos cosas dadas, sino entre lo dado y lo que puede él conformar, sin negar lo dado, sin escamotearlo, meramente haciéndolo más humano o más vivible (309); aunque en esta operación puedan sobrevenir sustracciones, interpolaciones, variaciones queridas por el hombre para hacer su circunmundo más suyo. Esta consideración es de capital importancia existencial: el hombre, al llegar a serlo, a su realidad-de-verdad, capta esa posibilidad de conformación de su circunmundo. Puede conformarlo; esa capacidad es la vivencia constitutivamente humana. Es cognoscitiva, imaginativa, volitiva, etc., es todo el hombre asomado a su tarea existencial en el mundo, inmenso material para su trabajo creador. Permítaseme recalcar: no es una elección entre dos modos de existir humanamente: auténtico e inauténtico, entrega a su circunmundo dado o varonil desafío a su "derelicción" de ser destinado a la muerte. Es una elección entre dos vivencias del hombre en su circunmundo; siempre integrándose mutuamente los dos elementos, no encadenando el pensamiento a dos abstracciones fenome-



nológicas de la humana realidad-de-verdad- la vivencia pasiva de lo dado, de lo sufrido, de lo conocido, de lo experimentado, y la vivencia creadora de lo factible, de lo mudable, de lo conformable por el hombre. Esta segunda vivencia dinámica es el origen de la verdadera historia del hombre, de su historia de gestas -sucesos promovidos por el hombre-, en contraposición a la historia de festos -sucesos padecidos por el hombre- como alguien las ha denominado. Esta vivencia dinámica, histórica, conformadora, es la esencia del quehacer estético y de toda la actividad creadora del hombre. Esta vivencia elemental nos da como hecho nuclear, como constitutivo específico de lo humano-en-el-mundo, del hombre-en-su-circunmundo, la libertad de conformación del circunmundo (310): una especie de maleabilidad de parte del hombre en su vivencia espiritual y de parte del circunmundo una capacidad de conformación, indudablemente sujetas ambas a límites, sin que el hombre pueda de antemano dictaminar los límites hasta donde el progreso o desarrollo del hombre-en-este-mundo puede llevar a cabo esa conformación (311). Ciertos límites generales son inmediatamente perceptibles en la mera enunciación "hombre-en-su-circunmundo", "hombre-en-este-mundo": nunca dejará tal hombre de ser hombre, ni el mundo de ser el mundo, etc., con todas las limitaciones individuales, tribales, fisiológicas, temporales, etc. que eso encierra, sobre todo para el hombre en su circunmundo; pero para el hombre-en-este-mundo no es fácil ni quizá posible predecir con anterioridad, al menos en algunos campos, hasta aquí no llegará jamás el hombre; vuelvo a repetir, prescindiendo de los límites internos al mismo ser hombre-en-este-mundo.

58.- Vivencias del existencial humano.

Esta estructura existencial se ha manifestado en las formas más ines-

peradas en la historia del hombre-en-este-mundo. Esta tensión, este desafío del hombre a su circunmundo y de éste a aquél aparece presente en todos los niveles de cultura, en todos los hombres, con timidez o con valentía sobrehumana, a veces demoníaca -en el sentido helénico del vocablo-. Desde ella puede escribirse la historia de la cultura, la historia de la técnica, la historia de la sociología y de las religiones, aun la historia general de la humanidad como creo lo ha hecho Toynbee en su obra tantas veces citado.

De esa vivencia deriva todo el quehacer creador del hombre: en la filosofía, en la ciencia, en la industria creadora de instrumentos, en la conformación jurídica o económico-social de los agregados humanos y finalmente y sobre todo en el arte.

A la estructura humana, que no es meramente una función o una facultad psíquica o fisiológica, a la constitución fundamental del hombre revelada en esta vivencia, que lo hace capaz de esa elección, siguiendo de lejos la terminología heideggeriana, la llamamos existencial y más precisamente el existencial creador del hombre en este mundo (312).

59.- Notemos, desde luego, que el término circunmundo encierra una complejidad vastísima. El hombre-en-su-circunmundo no es meramente el hombre en su paisaje urbano-en sentido amplio, hecho por el hombre para su defensa, para su habitación, para su prosperidad económica, para su comodidad general, etc.- o en su paisaje natural -con su fauna, su flora, sus constelaciones, estaciones, su mar, su valle o su pradera, etc.- sino también su familia, su morada, costumbres, vocabulario, valores, etc. y su comunidad política y económico-social, su mundo religioso, irreligioso, etc. etc. Todo ese circunmundo se presenta al hombre en una situación dada, proveniente de una larga historia y en rumbo hacia un porvenir más o menos

proveniente de una larga historia y en rumbo hacia un porvenir más o menos previsible, en sus distintos aspectos. El hombre en ese circunmundo es, además, tal tipo de hombre y tal hombre, con mayor o menor pereza, diligencia, ambición, bondad, capacidad técnica o científica, etc. De aquí que el hombre-en-este-mundo pueda desplegar su existencial creador hacia los más variados aspectos de su circunmundo; pero el hombre-en-su-circunmundo va encaminándose hacia aquellos aspectos que encuentra más de acuerdo con sus capacidades creadoras. En otras palabras, los quehaceres humanos están abiertos hacia una enorme variedad de materiales; pero el conjunto del quehacer humano sobre el mundo sólo puede ser considerado sucesiva y colectivamente para su estudio.

60.- De aquí deducimos otra consideración obvia de fundamental importancia: el hombre encuentra su circunmundo, pero ese mismo circunmundo no se le presenta en una donación original, primitiva, intacta. El circunmundo nos llega conformado ya por hombres que vivieron antes que nosotros. Sólo los primeros hombres en quienes brilló por primera vez el relámpago del espíritu, pudieron gozar el privilegio de asomarse a un mundo sin huellas humanas. El nuestro está literalmente cubierto por señales dejadas por otros hombres: su filosofía, en artesanía, en religión, en derecho, en físico-matemáticas, en urbanismo, etc. ¿Hasta dónde poseemos un circunmundo "nuestro" y hasta dónde vivimos un circunmundo prefabricado para nosotros por otras manos humanas? A primera vista parecería que estábamos encarcelados no en la naturaleza, ni en el universo hecho por Dios, sino en una prisión fabricada por hombres. Es impresionante, al intentar un inventario del propio circunmundo, advertir cuántas pertenencias ajenas "componen" nuestra vida. Esta consideración es básica en el estudio del existencial creador.

del existencial creador. Porque si en realidad nuestro circunmundo está construido superlativamente por el trabajo de otros hombres, la elección ya no es entre el circunmundo dado simplemente y el circunmundo conformable, sino entre un circunmundo conformado por el hombre y otra posible conformación por el existencial creador de este o de aquel hombre. No es fácil que un hombre intente o logre una conformación totalmente nueva de todos los aspectos de su circunmundo. Ni siquiera podría señalarse un momento de la historia en que el hombre-en-este-mundo haya intentado una conformación totalmente nueva de todo-este-mundo. La acción conformadora queda generalmente encerrada por el mismo circunmundo del hombre creador o por el área geográfica e histórica de la propia cultura. Al hombre de nuestra época correspondió la tremenda responsabilidad de presentar todo este mundo como material de trabajo para todos los hombres de este mundo. Pero el pequeño circunmundo de un primitivo, o en general de un individuo o de una cultura contienen, como hemos indicado, señales, configuraciones, símbolos, construcciones hechas por el hombre y que en buena parte, si no es que en su totalidad, forman el circunmundo dado al hombre.

61.- Esta posibilidad de elección entre el circunmundo ya hecho y el creable por los hombres nuevos, no significa que necesariamente el pasado sea siempre y en todo corregible o mejorable. Aquí aparece el problema radicalmente humano de la tradición y el cambio, de la herencia y el progreso. La tradición está formada por elementos del circunmundo, conformados por hombres anteriores a nosotros, considerados como legado más o menos imprescindible para el hombre-en-su-circunmundo y para el hombre-en-este-mundo. Precisamente de ese circunmundo tradicional brotan al mismo tiempo la inercia de ciertos sectores humanos al cambio y la actitud tradicio-

nalista exagerada. Es ésta una negación no sólo de lo que legítimamente puede el hombre conformar en su circunmundo, sino aun de la capacidad y del derecho humanos a una elección del circunmundo. Este importantísimo problema delimita -con límites que en términos generales hemos mencionado más arriba- las posibilidades de novedad, de creación del hombre en su circunmundo. En este sentido podría estudiarse una teoría del genio, en el sentido de un equilibrio entre lo humanamente dado y lo humanamente creado de nuevo. El genio no es el innovador desenfrenado: tal hombre no es sino el extremo correspondiente al tradicionalista cerrado, tan dañoso el uno con el otro al circunmundo humano, al mundo de los hombres. Esta elección por innovadora y radical que sea está dentro del circunmundo del hombre y es para él dentro del mundo de los hombres y es para ellos.

62.- Este nuevo dato de la vivencia humana elemental, que es posibilidad de elección entre un circunmundo conformado ya por los hombres y nuevas conformaciones posibles del mismo, que supone una clara visión de lo tradicional y lo mutable, pero que dirige vigorosamente, con sentido de finalidad, hacia el hombre tal capacidad conformadora, nos descubre otra de las raíces del problema.

Esta elección no existe para ella misma, para poder elegir. A cuanto parece hay una armonía anterior entre esta capacidad humana y el tipo de circunmundo que rodea al hombre; una coincidencia inscrita en el tipo existencial de hombre-en-su circunmundo, de hombre-en-este-mundo. El hombre y el circunmundo están hechos en una tensión mutua, pero esa tensión debe resolverse en favor del hombre o no tiene sentido. En favor del hombre no quiere decir precisamente para su comodidad, para su bienestar ma-

terial, sino para su vivencia humana, para sus posibilidades vitales en el mundo. Arriba indicamos que el mundo no se nos presenta como cosmos patente y armónico, sino como misterio y como resistencia, como transitoriedad, como materia conformable. La elección va dirigida a hacer el mundo espiritual, biológica, instrumental, materialmente más vivible para el hombre; a sacar del misterio el conocimiento, si es posible, el conocimiento absoluto; del desorden, de la inercia, de la sordera la musicalidad dinámica y armoniosa de conformaciones más humanas. El beneficiario inmediato de esa capacidad humana no es simplemente el hombre, ni simplemente el circunmundo sino el hombre-en-su-circunmundo.

63.- De ahí brotan los diversos quehaceres creadores del hombre: científico -conformación nueva de los conocimientos recibidos y transmitidos por los hombres; económico -conformación nueva de los sistemas de producción, distribución y consumo de los bienes materiales-, político-social -conformación jurídica, civil, gubernamental de los agregados humanos organizados por otros hombres-, industrial instrumental -conformación nueva de instrumentos, generalmente destinados a una adaptación, biológicamente más humana, al circunmundo- y finalmente el quehacer artístico. Todos estos quehaceres son para el hombre-en-su-circunmundo, para el hombre-en-este mundo. Pero entre ellos existen diferencias fundamentales.

El quehacer científico es directamente cognoscitivo y su elección es entre las ideas recibidas y las que el genio creador pueda descubrir. Ese estado de espíritu es precisamente la actitud problemática que debe preceder a la aceptación científica de una postura doctrinal determinada. Las manifestaciones económicas del existencial creador del hombre abarcan la conformación nueva de los sistemas de producción, distribución, cambio,

etc. El hombre encuentra en su circunmundo determinados sistemas de actividades económicas: agricultura, ganadería, comunicaciones, minería, moneda, trabajo humano, etc.; el sistema de producción se consolida en estructuras económicas más o menos planeadas por los hombres. La elección sobreviene al intentar una mejor estructura económica, en los diversos sentidos que puede tener esa palabra. La finalidad de ese trabajo económico es el bien económico del hombre, de una clase social, de una colectividad, de una sociedad anónima. El bienestar económico significa la dotación de bienes materiales indispensables para una vida familiar digna. En busca de una dotación semejante, participada por un mayor número de familias, surge el pensamiento económico creador del hombre. En la organización de los agregados humanos -organización jurídica, sociológica o política- encontramos también un circunmundo dado por los hombres. Tales formas de organización tienen por fin la sosegada convivencia humana y a su vez ocasionan elecciones transformadoras, con posibilidades revolucionarias, liberales, conservadoras, o tradicionalistas, que tienen por fin, aparente o real, una convivencia humana menos despreciable. Los instrumentos creados por la industria humana sirven para adaptar al hombre a su circunmundo físico, prolongando sus capacidades biológicas de movimiento, visibilidad, audición, vestido, alimento, defensa, descanso, etc. El hombre encuentra instrumentos fabricados por otros hombres o necesidades biológicas a las que desea responder con más congruencia humana. La ciencia, la economía, las formas de convivencia social, los instrumentos industriales son campos de creación humana en que se manifiesta el existencial creador del hombre. Simultáneamente con ellos el hombre desarrolla su capacidad artística creadora, y aunque el material coincida con el de la acti-

vidad industrial creadora, la tarea es totalmente distinta, ya que la obra de arte en sí misma no es instrumento para una finalidad biológica o mecánica, sino una vivencia terminada en sí misma (313).

Entre estas diversas actividades creadoras del hombre-en-este-mundo no existen quebraduras que mutuamente las aislen. Más bien una interacción entre ellas; y del equilibrio o desequilibrio de esas fuerzas en la vida del hombre y de las comunidades, depende la fisonomía económica, científica, sociológica, política de las culturas. Una cultura es verdaderamente humana cuando esas fuerzas están compuestas equilibradamente por el hombre; y el arte, la vivencia artística creadora parece ser la encargada de ese peligroso trabajo de equilibrio que sostiene al hombre en su puesto, armonizando humanamente las fuerzas creadoras.

No podemos, por tanto, admitir una dialéctica histórica fatalista que predique la determinación de la historia humana por uno solo de esos factores; ni el férreo desarrollo espiritual de la cultura, por etapas fijadas necesariamente por un patrón mecánico. Del hombre, sobre todo del artista, dependerá el aspecto creador de una comunidad en una época determinada. La fuerza creadora del hombre en sus diversos aspectos es la que puede salvar o destruir una cultura y una época cultural. A la antropología filosófica, en colaboración con la estética, corresponderá resolver ese problema de estructura humana, individual y colectiva, que jerarquice las potencias creadoras del hombre-en-este-mundo. Al estudiar las posibilidades de conformación del existencial creador estético del hombre en su circunmundo, volveremos a este curioso fenómeno de interpenetración de los diferentes quehaceres creadores del hombre.

64.- Hemos señalado como centro de la vivencia creadora, del existencial



creador del hombre, una elección activa entre lo dado y lo conformable. Esta situación requiere un análisis más detenido.

Creo haber insistido suficientemente en la necesidad de superar cualquier tendencia que pretenda atribuir a una sola función psíquica -sentimiento, volición o intuición- la riquísima vivencia creadora del hombre. Esta vivencia supone una estructura total, un tipo de ser hombre-en-su-circunmundo.

Tal estructura requiere un conocimiento de lo dado, precisamente como mutable, como dado por hombres casi en su totalidad. Una insatisfacción con el circunmundo dado o al menos con algún aspecto del circunmundo. Esta insatisfacción puede ser o un deseo de superar lo dado o simplemente un impulso a completar lo dado: es uno de los momentos más entrañables de la vivencia creadora del hombre-en-este-mundo. Esta insatisfacción es un elemento de la estructura humana en este mundo, que no podemos dejar pasar inadvertido, ya que parece pertenecer a los elementos estructurales del hombre-en-su-circunmundo. Esta insatisfacción no parece ser un simple fenómeno psíquico, que provenga de que el hombre está construido para vivir insatisfecho en "este mundo". Es más bien una polaridad: ni el hombre está hecho para satisfacerse fácilmente, ni el circunmundo posee condiciones que fácilmente satisfagan al hombre. Esta insatisfacción no quiere decir necesariamente desasosiego, tedio o angustia; mucho menos complejo de culpa, de inferioridad o de desesperación. En la totalidad psíquica, que es el hombre, está el deseo de perfeccionamiento, de progreso, la voluntad de mejorar, de rectificar, de hacer al hombre-en-este-mundo menos desgraciado; estas manifestaciones volitivas o afectivas han sido precedidas por una clara advertencia de que el circunmundo

puede ser cambiado, perfeccionado (314).

Después de ese conocimiento de lo dado como perfeccionable, de la insatisfacción por lo dado, sobreviene la búsqueda, la investigación, la curiosidad. El circunmundo científico, económico, jurídico o estético no se presenta en forma satisfactoria. El hombre debe buscar, buscar y encontrar en sí mismo, en su mundo interior, lo que luego realizará crederamente al exterior. En la ciencia la búsqueda irá tras una verdad teórica, práctica o aplicable hasta entonces desconocida, que ensancha el campo de los conocimientos humanos, que simplifica la tarea de la ciencia, que ahonda más algún concepto. En otras palabras, la búsqueda va guiada por la misma ciencia que se cultiva y por su estado problemático. En economía, sociología aplicada, industria, etc., la búsqueda y el hallazgo están indicados por las mismas condiciones del ambiente: mejor producción a menor costo y con menos trabajo; más amplia distribución de los bienes; administración limpia de la justicia, leyes justas y eficaces para el bien común, convivencia política humana; instrumentos más perfectos, más cómodos, más baratos, más durables, más variados. La pregunta interesante a la que bajo diversas formas regresaremos muchas veces se enuncia así: ¿Qué busca y qué encuentra el artista? En otras épocas respondían: belleza, armonía, orden en la diversidad, emoción, deleite estético, etc. Nosotros respondemos: busca una vivencia más intensamente humana de los sonidos, los movimientos, los colores, las masas, el espacio, las palabras llenas de sentido, las formas de los objetos de su circunmundo. Encuentra en torno suyo materiales naturales, técnicas instrumentales y metódicas de trabajo que otros hombres han empleado para el manejo de esos materiales, sucesos, objetos e ideas de su circunmundo. El artista, cuando verdade-

ramente vive la vivencia creadora, fija su espíritu en un aspecto de su circunmundo y busca una vivencia humana más intensa del material, de la técnica instrumental metódica, del contenido de su obra, sea cual sea, dependiendo la intensidad de la integración de todos los elementos que convergen en esa vivencia: la obra no va a "revelar" verdades nuevas, como la creación científica; ni a promover la explotación de bienes económicos; ni a mejorar la organización social de los agregados humanos; ni a perfeccionar instrumentos que sirven para fines distintos de ellos mismos. Cuando el artista ornamenta, conforma un instrumento industrial, su trabajo no da mayor rapidez o duración al automóvil o al avión, ni directamente los hace más agradables, sino más humanos, hace su uso más intensamente vivible. El artista trabaja su circunmundo para hacer la vida del hombre en él más intensa, más creadora, en el sentido de la elección, de la situación existencial del hombre-en-su-circunmundo, del hombre-en-este-mundo.

65.- Esa vivencia más intensa no deriva su intensidad, por lo tanto, ni de la copia afortunada de modelos naturales o académicos -de tipo histórico, literario, pastoral, romántico, etc.- ni de una mayor o menor emoción sensible, ni de una belleza más o menos perfecta -en comparación con las bellezas naturales-. Esta mayor o menor intensidad o dinamismo de la vivencia artística o de la obra de arte deriva de que -en contraste con la actividad del existencial creador del hombre en otros campos: económico, social, científico o industrial- reconduce al espíritu a la situación plena de vivencia humana en su circunmundo, en relación con los materiales, la técnica y el contenido humano de la obra, situada en el plan general de existencia del hombre. El pintor creador, en su obra ya realizada

-última etapa de la vivencia creadora- nos reconduce en el colorido, las formas, la perspectiva, la composición, la luminosidad a una vivencia creadora, a revivir la elección hecha por él -que posee dominio de la técnica y del material y viva percepción pictórica del circunmundo- entre un ángulo del circunmundo dado por la naturaleza y por la tradición pictórica y un ángulo del circunmundo buscado, encontrado y realizado por él, en relación con la vida general del hombre: para el comedor de su casa, para su biblioteca, para su recámara, para sus templos, escuelas o edificios públicos.

66.- Al hablar de la capacidad conformadora del existencial estético creador, advertiremos esta peculiar irradiación de lo estético hacia afuera, hacia lo no estético; y al mismo tiempo la unicidad individualizadora -para este tiempo y para este espacio- de la obra de arte. La obra de arte, -pintura, arquitectura, sinfonía, poesía-, la escultura por ejemplo, no es para cualquier lugar y para cualquier tiempo. Los alabastrinos bueyes alados del palacio de Sargón II en Kirsabad, cerca de Nínive, o la Victoria alada de Samotracia -ambos en el Louvre- a pesar de la amplitud espacial que les ha sido concedida, están prisioneros, decaídos, añorando la perspectiva exterior que presentara todo el dinamismo intenso que irradiaba hacia el espacio exterior. El artista no crea la vivencia en una tela o en un bloque de mármol, en las líneas de un pentagrama o en los pasos elegantes de una danza. La crea cuando su obra está situada en el lugar y en el tiempo que le corresponden para dar a la vivencia toda su amplitud dinámicamente conformadora de lo que la rodea. La vivencia estética, por lo tanto, no es meramente tarea de originalidad, de novedad, sino de creación selectiva en el circunmundo del hombre, después de una búsqueda afa-

nosa y tensa de una integración de los elementos que forman parte de la obra, de ésta con su circunmundo y de todo eso con tal cultura, con tal momento cultural histórico. La vivencia estética creadora es conocimiento, insatisfacción, búsqueda, hallazgo y ejecución. Cuanto más ricos sean los elementos integradores de cada uno de esos "momentos" de la vivencia, la obra de arte estará impregnada de más intenso contenido artístico.

66.- La vivencia contemplativa.

Pero la esfera de vivencias estéticas no está constituida permanentemente por la vivencia creadora y la obra de arte. La obra de arte es "contemplada" -diremos usando el vocablo corriente-, vivida, -diremos con más exactitud- por la comunidad, a la cual presta su contribución el trabajo del crítico.

Así la esfera de vivencia estética debe considerarse integrada para su estudio por otras dos actividades humanas que surgen de la obra de arte: contemplación y crítica. Encontrándose estas dos actividades humanas en conexión vital con el existencial creador humano, comenzaríamos por mal camino nuestro estudio pretendiendo reducirlas a una experiencia de "lo agradable" o de "lo bello". Si la vivencia creadora condensada en la obra de arte integra la totalidad del hombre -sin poder ser limitada a las actividades de una sola función psicológica- la vivencia que llamamos contemplativa y la vivencia crítica participarán de ese tipo de integralidad humana o no serán vivencias estéticas. Dewey ha señalado muy bien que la vivencia contemplativa no puede ser meramente pasiva o receptiva (315). También ha estudiado la crítica artística, señalando las deficiencias de la que ha llamado crítica judicial (316). En ambas participa todo el hom-

bre la vivencia creadora del artista; ambas viven la obra de arte o la conformación artística que el artista ha dado a los objetos que en sí mismos no son obras de arte. Entre la contemplación y la crítica existen diferencias fácilmente perceptibles, pero también semejanzas internas. El contemplador vive el arte, el crítico después de haberlo vivido ayuda a los demás a una vivencia más intensa. Esta intensidad deberá descubrirla en la reflexión acerca de su propia vivencia; penosa tarea suya es también impulsar la creación de obras más intensamente humanas. El contemplador puede entregarse sin solicitudes a vivir la obra de arte presente en su circunmundo: un cuadro, una sinfonía, un jardín, una danza, etc. El crítico deberá reflexionar sobre su propia vivencia, hacerla más consciente, más distinta, más clara, más accesible para conducirla a su intensidad humana integral. En los dos casos, para que la vivencia sea estética deberán integrarse los elementos presentes en la obra -material, técnica, intensidad dinámica creadora, contenido, historia, irradiación conformadora, perduración-; pero el crítico deberá analizar la convergencia de estos factores -la integración de ellos- para hacer más intensa, más integral la vivencia del contemplador y para hacer caer en la cuenta al artista mismo de las posibilidades de integración y de conformación. Esa integralidad de la vivencia contemplativa y crítica entrega teóricamente en su totalidad la vivencia creadora del artista; no como la vivió, pero sí como logró encerrarla en su obra de arte.

67.- La integralidad de la vivencia creadora y de la vivencia contemplativa y crítica está condensada y corresponde a la integralidad de la obra de arte; pero tal tipo de integralidad está articuladamente exigido por la misma vivencia creadora, por el existencial creador estético del hom-

En esa exigencia de integralidad, característica de la vivencia estética están vinculadas motivamente la obra de arte y las actividades humanas relativas a ella. La vivencia estética creadora supone el conocimiento de lo dado, la insatisfacción, la elección y la ejecución exterior. El conocimiento de lo dado, la insatisfacción y la elección son elementos convividos -en conexiones psíquicas distintas entre sí pero con semejanzas claras- por los hombres en la obra de arte; pero al presentarse ésta como algo nuevo hecho por el hombre, situado en su circunmundo, podría despertar a su vez un nuevo proceso creador en el crítico o en el contemplador. Lo que desorienta la "contemplación" artística de mucha gente es el empeño sincero de "entender", de "gustar", de "juzgar" el arte, renunciando así a vivir, a la vivencia integral de la obra de arte, a buscar en ella la intensidad de la vivencia humana creadora. Vivir la obra de arte no puede significar un fugitivo abrir y cerrar de ojos, haber oído alguna vez una sinfonía, o leer ocasionalmente un poema. Si la obra de arte, después que la hemos visitado varias veces, no añade nada a lo más humano de nuestra vida, podemos prescindir de ella, sea una gran obra de arte o no lo sea. La vivencia contemplativa, cuando es verdadera vivencia, prende en nosotros tal intensidad, que Rilke ha podido escribir aquellos magníficos versos, en una poesía a un torso arcaico de Apolo:

... denn da ist keine Stelle

die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern (317).

Cada material: sonido, color, masas, espacios, movimientos del cuerpo humano, palabra humana, ofrece una calidad especial a la vivencia; en cada uno de ellos el hombre puede ejercitar su existencial creador, con

técnicas apropiadas no sólo para "pintar" en general, sino para pintar al óleo, al fresco, al gouache, a la acuarela, etc. Será un constante anhelo del artista el obtener una creación en que puedan integrarse los materiales todos del circunmundo para producir una vivencia artística integral.

68.- Volvamos ya a la integralidad de la vivencia y de la obra de arte misma. Arriba indicamos la exigencia de integralidad que emana de la misma vivencia creadora. Distinguimos varios momentos: conocimiento de lo dado, insatisfacción, búsqueda y hallazgo, ejecución. Entre estos cuatro elementos hay una trabazón apretada, una sucesión psíquica, cuyos momentos no pueden ser cortantemente distintos uno de otro -la duración de uno se prolonga hasta el momento siguiente, con posibles regresos de uno a otro, de mayor detenimiento en algunos de ellos-; y esta trabazón sucesiva proviene de la situación misma del hombre-en-su-circunmundo. Está estructurado para esa vivencia, para ese existencial creador. Si el proceso es interrumpido en uno de los momentos, la vivencia queda también incompleta y no llegará a ser vivencia estética. Tal situación nos enseña claramente que el valor estético de una obra no depende del motivo o del contenido, que no existen motivos o contenidos particularmente artísticos o no artísticos. Cualquier objeto, persona, situación o relación humana puede servir de contenido a una obra de arte. Tampoco deberá excluirse "a priori" un arte abstracto, -una obra de arte que no presente un contenido concreto de tipo natural o histórico,- como algo inartístico; aunque las condiciones de su integración sean más difíciles de obtener para la generalidad. Una pintura abstracta no puede fácilmente integrar el espacio que la rodea, si éste no está conformado de acuerdo con las



características abstractas de la obra. Esa dificultad, sin embargo, no puede decidir definitivamente la cuestión sobre contenido concreto o abstracto. No creo pueda negarse que es posible al artista condensar una intensa vivencia creadora en una obra de arte abstracta; tampoco será posible condenar inapelablemente una obra abstracta, como inartística o como inhumana.

69.- Si es menester advertir ahincadamente que la exigencia de integración no proviene del contenido o del motivo de la obra de arte, sino precisamente de la vivencia artística, y de tal tipo de vivencia artística (pictórica, escultórica, etc.) El contenido -abstracto o concreto- está ya integrado en la insatisfacción y en la elección, en la búsqueda y en la ejecución. Es cierto que el contenido, la técnica y el material deben a su vez integrarse en un todo articulado y armónico, que es la obra de arte; pero toda esta articulación interior tiene su origen y su razón de ser en la misma vivencia del existencial creador. Tal vivencia está precisamente contra la inercia, la monotonía, la rutina y la dispersión del circunmundo. Cuando el hombre, el artista, lo reconoce así, siente la insatisfacción y busca dejar su huella creadora en el circunmundo; sabe que el contenido de su obra, sea cual sea, deberá ser encerrado en un material determinado, pero que el material, no puede ser manipulado sino por medio de instrumentos determinados y de métodos de trabajo definidos. Cada arte y dentro de cada arte cada técnica de escuela o de personas posee exigencias peculiares de integración entre el contenido, la técnica y el material, aunque esta integración esté regulada por la vivencia que en ella se condensa. Por eso es conveniente notar que un artista no agota su obra en una pintura, en una sinfonía, en un poema. Es toda su obra

pictórica, musical o poética la que puede entregarnos menos mutiladamente la contribución de un artista a la conformación de un aspecto de su circunmundo.

70.- Las exigencias peculiares de integralidad de cada uno de los materiales artísticos pertenecería a una teoría especial de las artes, en la que no podemos detenernos en este momento. Sin embargo, en todas ellas deben estar presentes los momentos de la vivencia creadora que integra contenido, material y técnica en una obra de arte. La diferenciación de cada material y de cada método de tratarlo deben referirse sobre todo a la técnica de cada arte. En ella se manifiestan los factores que contribuyen a dar una presencia dinámica al contenido de la vivencia creadora. Como para muchos críticos y contempladores el laboreo técnico es más inmediato y captable, apoyan sobre la técnica sus juicios estéticos. La técnica puede ser objeto de crítica judicial, pero la técnica no es toda la obra de arte, no es el arte.

Con esto creemos haber expuesto a grandes rasgos las dos condiciones de vivencia integral que posee lo artístico; pasemos ahora a estudiar el dinamismo de esa esfera de vivencias integralmente humanas.

NOTAS AL CAPITULO TERCERO.

- (301) Lecomte de Nöuy, Human Destiny, página 99.
- (302) Un intento muy interesante de oponer dos tipos de pensamiento-cerrado y abierto- ha sido propuesto por T. S. Gregory, en su obra The Unfinished Universe.
- (303) Pensamiento, (Revista trimestral de investigación e información filosófica); Madrid 18 (4) oct-dic. 48. Abstracción de tercer grado y objeto de la metafísica por José Hellín, S. J., página 433.
- (304) Sobre los recientes descubrimientos de pinturas paleolíticas puede verse el excelente artículo ilustrado: Lascaux Cave, Cradle of World Art. Norbert Casteret. The National Geographic Magazine. Diciembre 1943, página 771.
- (305) Paidéia. Los Ideales de la Cultura Griega. Werner Haeger. Página 69, páginas 78, 79 y s. s. Federico Nietzsche, El Origen de la Tragedia. Espasa Calpe Argentina, páginas 36 y 37.
- (306) Toynbee, Dewey, Lecomte de Nöuy, Heidegger, op. cit.
- (307) Arnold J. Toynbee. A Study of History, página 83, The Challenge of the Environment.
- (308) Cfr. Lecomte de Nöuy, Human Destiny, páginas 103, 109.
- (309) En esta elección al término conformable señala no sólo una forma, sino una forma dada por el hombre. Este término de la elección incluye una acción del hombre.
- (310) Es interesante observar que Lecomte du Nöuy op. cit. página 87, 107, 109 etc., señala como criterio de la evolución la libertad; En el contexto la libertad aparece como un constitutivo indispensable para la conservación y progreso de la humanidad en su mundo. Y aunque no analiza más detenidamente este tipo de libertad, sí nos advierte que en contraposición a los otros seres la evolución humana no depende de la sumisión a la naturaleza; página 109.
- (311) Es conocida la distinción que asegura podemos saber algunos aspectos a los cuales la actividad humana no llegará nunca; pero de antemano no podemos predecir hasta dónde podrá llegar. Advertimos de una vez que al parecer aludimos indistintamente a dos tipos: el hombre-en-este-mundo y el hombre-en-su-circunmundo. Frente al existencialismo esta distinción es importante. Propiamente hablando la primera expresión no es una abstracción y la segunda una concreción. La primera quiere decir todos los hombres que han pasado o pasarán

por el mundo, o sencillamente la humanidad histórica. La segunda habla de este o de aquel hombre o tipo de hombre: el navajo, el chino, el bávaro, el jalisciense, etc. y sus respectivos circunmundos.

- (312) En el texto nos hemos circunscrito a los datos imprescindibles de este existencial creador requeridos por nuestro estudio. Sería tarea de antropología filosófica analizar más detenidamente las aplicaciones, la situación filosófica, en la historia del pensamiento humano, de ese existencial creador.
- (313) Con toda intención he dejado a un lado las posibles manifestaciones religiosas del existencial creador del hombre. Es un tema que a mi juicio correspondería más bien a la filosofía de la religión. Evidentemente que a este tema deberemos regresar cuando estudiemos las posibilidades conformadoras del existencial creador artístico del hombre. Pero el problema es muy distinto cuando se trata de la creación de las religiones. Tendríamos que distinguir entre religiones o actitudes religiosas de tipo meramente filosófico y las de carácter propiamente teológico o sea deducidas de una revelación sobrenatural. En una religión de carácter sobrenatural no corresponde al hombre crear la religión misma. Su contribución, sin embargo, es importante y apreciable en la elaboración de las fórmulas dogmáticas, morales, litúrgicas y devocionales de esa misma religión.
- (314) En esta insatisfacción pueden darse varias posturas: la ausencia o esfuerzo por olvidar la insatisfacción; la insatisfacción pasivamente sufrida; la insatisfacción jubilosa que trata de vivir alegremente en medio de esa conciencia; la insatisfacción que estimula a conformar más humanamente el circunmundo. No son las únicas posturas posibles, pero sí manifiestas en la vivencia humana.
- (315) Dewey, *El Arte como Experiencia*, pág. 49.
- (316) Dewey, *op. cit.* p. 265.
- (317) Pues no hay fragmento  
en él, que no te mire.  
Debes cambiar tu vida.  
Rainer Ma. Rilke, *Gedichte*. - Insel-Bücherei, p. 47 (Apd. Lüt-  
zeler, *Einführung*, p. 41).

## CAPITULO IV.

### DINAMICA DE LA VIVENCIA ESTETICA.

#### 71.- Problema de este capítulo.

La vivencia estética tiene una característica que la distingue de otras vivencias: su dinamismo, o sea su poder creador estético. Hemos señalado otras manifestaciones creadoras del hombre, distintas de la tarea estética. En el capítulo anterior estudiamos la integralidad de la vivencia estética. En este vamos a ocuparnos del dinamismo de esa misma vivencia humana en sus diversas manifestaciones.

Como hemos indicado ya, este dinamismo podríamos estudiarlo en el hecho artístico-creador humano, en toda la historia del arte, en los diferentes materiales que el hombre ha empleado en sus obras de arte (espacio, masas, color y luz, palabras con sentido humano, sonidos, movimientos del cuerpo humano, etc.), en una obra de arte determinada: el mosaico cristiano, el entierro del Conde de Orgaz, la ciudad perdida de Gunther Serzo, Lazarus Laughs de O'Neill, etc. Este estudio nos revelaría las realizaciones exteriores de ese dinamismo en los materiales artísticos comúnmente usados por el hombre.

Pero ya hemos dicho también que ese dinamismo no crea simplemente un cuadro, una escultura, etc.: da presencia a una vivencia integral, a una atmósfera que la obra de arte emana en torno suyo; crea formas de vida artístico-religiosas, artístico-políticas, etc.; es decir, conforma el circunmundo no-estético del hombre, puede llegar a conformar una etapa histórica de una cultura.

Ese dinamismo no pertenece exclusivamente a la actividad creadora del artista sino a toda la esfera de vivencias estéticas. Debemos, pues, encontrar sus manifestaciones en la contemplación y en la crítica de las obras de arte.

Este dinamismo pertenece a la misma vivencia creadora, es ella misma; y en su estadio interior deberemos relacionarla con los momentos vivenciales que en otra parte hemos señalado: conocimiento de lo dado, insatisfacción, búsqueda o elección y hallazgo, anteriores a la ejecución de la obra de arte, que la sitúa ante los ojos del público, exponiéndola a la vida de los demás hombres. Al presentarse la obra de arte en el circunmundo de la comunidad gravitan sobre ella otras consideraciones no-estéticas, de tipo moral, social y político que deberemos considerar también.

72.- En el capítulo segundo afirmamos que el único método adecuado al tipo de problemática estética sería un método de integración de los factores que componen lo estético: vivencia creadora, mudable y conformadora de la vida humana. Nuestra investigación reúne en este capítulo el segundo y el cuarto de estos aspectos.

El dinamismo creador y conformador de la vivencia estética podría estudiarse bajo diferentes tipos parciales de problemática. Psicológicamente podríamos analizarlo, aunque inadecuadamente, analizando las funciones psíquicas que intervienen en el proceso interno de creación, considerándolas como sucesos psíquicos, no precisamente creadores. La moral podría ocuparse de la vivencia creadora y de sus realizaciones, señalando la conformidad o inconformidad de éstas con las normas de costumbres. La historia narraría las mutaciones que ha sufrido en sus manifestaciones externas esta fuerza creadora del hombre. La sociología podría interesarse

en la repercusión de esta vivencia humana en la vida social. Estéticamente, el dinamismo de la vivencia creadora del hombre requiere una integración y un método integrador. La creación por el hombre de obras de arte incluye la etapa interior, la vivencia íntima, la ejecución exterior, la irradiación de la obra en su ambiente, su permanencia temporal. Todo el trabajo exterior está vinculado, consciente o inconscientemente, a la vivencia interior del hombre-en-su-circunmundo, que en la elección, en la búsqueda, ya descrita, es un acto integrador definitivamente central en nuestro estudio. Esta vivencia creadora despertará la vivencia contemplativa y crítica de los hombres que deberán integrarse en la consideración total del dinamismo estético.

Este método integrador no pretende responder ante todo a un problema ontológico: ¿qué es el dinamismo de la vivencia estética creadora? Ni a un problema psicológico: ¿cuáles son las funciones psíquicas que componen el dinamismo de la vivencia estética creadora? Ni epistemológico: ¿qué facultad conoce o juzga científicamente el dinamismo de la vivencia estética creadora? Tal método integrador afronta un problema estético: la dinámica del hombre en su circunmundo, condensada en las obras de arte: o sea, la calidad creadora del hombre en su circunmundo, no en cuanto es, sino en cuanto crea y conforma lo que le rodea. El hombre, conformador artístico de su circunmundo, por medio de la obra de arte, que a su vez puede conformar experiencias humanas y edades culturales, plantea el problema propio de nuestro estudio. Así encontramos el dinamismo creador del artista condensado en la obra de arte, difundido en la experiencia humana y en el ambiente cultural de su época. A la estética interesa la potencia artística creadora del hombre, precisamente en su acción producti-

va y conformadora. Esa fuerza crea la obra de arte, porque es fuerza vital humana; pero para crear una obra de arte debe manejar contenidos, técnicas, y materiales determinados. Esta acción creadora, precisamente como vida del hombre-en-su-circunmundo es nuestro problema actual. No lo que es, sino lo que opera, no sólo sus efectos, sino su potencialidad en sí misma y como tal potencialidad. La historia nos dirá lo que esa potencia ha realizado. La estética estudiará la capacidad integral de conformación vital de esa potencia: ¿puede el hombre conformar artísticamente su circunmundo? ¿qué capacidades conformadoras de la vivencia humana contemplativa y de la época cultural poseen el artista y la obra de arte? ¿cómo operan esas capacidades? Al estudiar, por tanto, la potencia conformadora del hombre sobre su circunmundo estemos estudiando un problema estético. Si la expresión del lenguaje es inexacta, al pretender decir en términos de potencia, de creación nuestro problema; detrás de esa inexactitud sentimos el intento de liberación, de emancipación del pensamiento estético, que trabajosamente rompe las ligaduras que lo ataban a otras formas de pensamiento filosófico. La estética pregunta por la potencia del hombre artista para crear su obra, de la obra para crear estados espirituales y ambientes culturales.

73.- Dividiremos, pues, nuestro estudio en dos partes. En la primera estudiaremos la vivencia creadora en cuanto tal en su potencia conformadora, su trabajo externo en los diversos materiales, su conformación de vivencias humanas, contemplativas y críticas, así como de estados culturales colectivos. En la segunda parte trataremos algunos problemas marginales de la misma vivencia creadora, como su moralidad y finalidad.

74.- El Dinamismo de la vivencia creadora. La vivencia creadora del hom-



bre ha sido descrita en otros tratados de estética en función y sumisión a otras síntesis filosóficas. La acción productiva del artista fue propuesta como imitadora por Platón (400); como idealizadora del modelo natural por Winckelmann y en general por Hegel; como expresión por Croce (401). Estos y otros intentos contienen ciertos rasgos comunes que debemos hacer resaltar. En la superficie o en el fondo de estas teorías descubrimos siempre una norma, la actividad creadora del artista resulta encadenada a un "deber ser" estético, normado por un modelo ideal, natural o académico. Todas las estéticas que erigen a un artista o a una época de la historia del arte en ápice supremo del trabajo artístico humano, resaltarán en teorías de "deber ser", no de creación estética.

Las ideologías "expresivistas" acentúan el proceso de traslación del contenido de la obra de arte desde el espíritu del artista a la obra misma. "Poseer un mensaje", "decir algo estéticamente" son frases frecuentes entre artistas, estetas y críticos, que algunas escuelas modernas de pintura han subrayado con etiquetas bien conocidas. Tales ideologías dejan intacta precisamente la vivencia que crea el mensaje o lo que el artista quiere decir, la capacidad de conformar los elementos del circunmundo que hace posible al artista decir algo. Empequeñece la vivencia hasta convertirla en lenguaje o simbolismo, que podrían aceptarse parcialmente si el problema no fuera la capacidad que el hombre posee de conformar su circunmundo.

Estas teorías dan necesariamente una preponderancia excesiva al contenido o motivo de la obra de arte, debilitando la radical diferencia entre objetos naturales e históricos y contenidos artísticos, descuidando las relaciones integrales entre vivencia, contenido, técnica y material,

alentando una "comprehensión" o "inteligencia" de la obra de arte, de tipo intelectualista.

Una síntesis más amplia, como la que proponemos, puede aprovechar no pocos elementos de estas teorías y a su tiempo serán tomados en cuenta.

75.- En otros tiempos se atribuía a la "inspiración", al arrebató y exaltación de las facultades interiores del artista la tarea creadora (402). La teoría de la inspiración, fomentada por algunos románticos, tiene raíces antiguas en los trances de ciertos profetas y de los iniciados en cultos místéricos. Esta teoría puede referirse al estado inicial de insatisfacción con lo dado, insatisfacción concreta con los modelos académicos, con las exigencias sociales contemporáneas, que dispara el espíritu a la búsqueda y al hallazgo. El hallazgo puede ser repentino al menos en sus líneas generales: una melodía, una composición colorística, un diseño especial; y ese hallazgo tendría que ver en algún modo con la inspiración, con la emergencia repentina en la conciencia de un núcleo de la obra que aparentemente se ha presentado sin elaboración precedente. Testimonios abundantes de artistas nos informan la búsqueda inquieta, trabajosa, ásperamente crítica del propio trabajo, que suele preceder al hallazgo (403) o que sucede al primer desarrollo de lo que hemos llamado núcleo de la obra. Esbozos repetidos, apuntes, retoques, correcciones van guiando la búsqueda que dista mucho de ser una fulminea inspiración.

Advirtamos también que el artista, movido por un más claro dominio de un material -colores, sonidos, etc.- suele insistir en ese material para crear sus obras de arte. Pero no es raro que el pintor esculpa, que el arquitecto componga música o poesía. Más que la incapacidad personal, las exigencias de la vida impiden al hombre creador, al artista, poder

desarrollar su actividad creadora en los más variados materiales. Esta advertencia nos sirva para no estrechar demasiado nuestra visión del dinamismo creador del artista, al considerarlo en un determinado material.

76.- Las investigaciones modernas han señalado las etapas generales del proceso creador (404). Se admite comúnmente que el proceso comienza por una tensión interior que despierta el asombro y el impulso interior de creación. Vendría luego la concepción del germen de la obra, desarrollada en la etapa siguiente, a la que sucede un período de intentos críticos que desembocan en la ejecución final de la obra. Estos datos son importantes pero debemos subsumirlos en un planteo más vasto que alcance la forma de ser del hombre-en-su-circunmundo.

Los existenciales humanos que hemos señalado son el conocimiento de lo dado, la insatisfacción, la búsqueda -elección y hallazgo- y la ejecución exterior, que no son meramente etapas de un proceso creador sino estructura del hombre-en-su-circunmundo, del hombre-en-este-mundo. Desde esta postura general investigamos la vivencia estética.

La insatisfacción no quiere decir meramente disgusto con lo dado, sino el sentido de poder crear algo personal y nuevo, más ricamente humano. Esta insatisfacción coincide en algunos datos con la tensión creadora a que aluden las investigaciones recientes (405). La insatisfacción con lo trivial, lo rutinario, lo débil del circunmundo y la tensión hacia algo nuevo, intenso, vivo, no impulsan a todos los hombres por desgracia a una búsqueda, a una elección conformadora. Muchos morirán sin haber alcanzado esta atención del hombre en su circunmundo. El verdadero artista siente esa libertad ante lo dado, ante lo dado por otros hombres o por la naturaleza y decide -la voluntad o lo que llamamos fuerzas voliti-

vas entran también en la vivencia- buscar, escoger algo fabricado por él, más humanamente libre. Esta capacidad de elección es el núcleo dinámico de toda creación humana en este mundo. Ella indica la capacidad conformadora del hombre y la conformabilidad del circunmundo.

77.- La Búsqueda del Artista.

Búsqueda y elección describen la línea general del proceso y el esquema de su avance. El hombre es capaz de buscar algo no inmediatamente presente a sus ojos corporales o a sus ojos interiores. Lo encontrado en los primeros bocetos, en apunte, en germen, en esbozo, puede descartarlo por vitalmente insatisfactorio y proseguir la búsqueda. Esta búsqueda no la realiza en su circunmundo, en las cosas que lo rodean; sino en su propia vivencia, en lo que vive pictóricamente, arquitectónicamente, musicalmente, etc., integrando en esa vivencia, contenido, material y técnica. Su búsqueda va orientada hacia una vivencia más integralmente humana en que la elección definitiva, logre crear una presencia pictórica, poética, musical, etc. más integral. En esa búsqueda, el boceto interior o exterior es el nuevo dato de elección; al comparar entre sí dos bocetos, el primitivo y los siguientes, el artista busca en cuál está más integralmente lograda la presencia de la obra. Si la integralidad es débil o dispersa, el artista prosigue su búsqueda hasta encontrar algo menos lejano de su vivencia creadora, de su vivencia de conformador humano de un aspecto del circunmundo.

Por lo tanto, no es una elección entre dos tipos de ser. Ningún artista prefiere el crepúsculo o el rostro humano, pintados por él, al crepúsculo natural o al rostro del hombre. No elige entre el ser artístico y el ser natural, en cuanto ser, sino entre dos o varias presencias posi-

bles de ese crepúsculo o de ese rostro humano, conformados por él. Tratamos de profundizar esta búsqueda selectiva del artista.

Es una elección entre dos actitudes del hombre: entre contemplar y crear; entre una fácil satisfacción y una inquieta producción.

Es una elección entre copiar la presencia natural, imitar los modelos hechos, acomodarse a prescripciones político-sociales (naturalismo, academismo o sociologismo estéticos) o crear una presencia nueva del objeto, emanada de la libertad del hombre.

Es también elección entre dejar a una cosa su presencia como instrumento, como producto natural, o conformarla libremente, sin despojarla de sus posibilidades instrumentales.

Es una elección entre una presencia integral (técnica, material, motivo o contenido, irradiación, vivencia creadora) y una presencia desarticulada, o débil.

Es una elección entre una presencia creada por el hombre que pueda ser vivida por la colectividad y una presencia vivible sólo por una minoría, o por un individuo.

### 3. Presencia integral.

Todos estos aspectos susceptibles de elección están reunidos en el verdadero objeto de elección del artista: una presencia pictórica, musical, etc. dada por el hombre. Más exactamente, diríamos que el artista elige entre las presencias posibles que, con su material y su técnica, puede dar a su obra; no simplemente al contenido, al motivo, a lo que meramente "ocasiona" el título de la obra. Esta presencia de la obra de arte es un dato importante para su estudio.

El hombre artista da a su obra una extraña dimensión temporal, un

presente, una presencia que perduraría indefinidamente en sí misma -contrariamente a lo que ocurre en la naturaleza biológica o psicológica- si no desmayaran los materiales, si los hombres y el clima mostraran mayor respeto por las obras artísticas. Este singular temporalidad de la obra de arte que es su misma presencia deberá ocuparnos de nuevo al estudiar la mutabilidad de las vivencias estéticas. Por el momento fijémonos en la presencia -no hablo ni de existencia, ni de esencia- pictórica, musical, etc. que el hombre da a su obra. Esa presencia, esa temporalidad nueva es dada por el hombre y que no consiste en la sorda persistencia en los materiales, sino en la integración realizada por el hombre.

Esa integración no es una mera forma. La palabra "forma" tiene una vieja y venerable historia detrás de sí. Su contenido es rico y proteico, sus aristas apolíneas dicen vagamente cierta armonía y orden, que subrayó la tradición aristotélica al oponerla a materia, a materia prima. En estética la forma es un vocablo casi mágico que presta imponderables servicios para designar cosas indecibles (406). La forma llega a los sentidos como orden impuesto por el hombre o por la naturaleza. Contiene cierto significado de ordenamiento de elementos varios; y es así unidad en la diversidad, ideas tan queridas a los estetas tradicionales. Es líneas, color y composición -otra hermosa palabra vaga-. Presta, por tanto, buenos servicios, pero es menester afinar su sonido hasta hacer prevalecer la tonalidad que le corresponde. Si forma significa integración, -yo volveremos a esta idea- no hay dificultad en usar esa palabra. Pero no echemos mano de ella inadvertidamente, so pena de encontrarnos con una mera configuración. La integración dada por el hombre es convergencia de elementos materiales, técnicos, de contenido, que da presencia y temporalidad.

dad artística a la obra, haciendo de ella una forma de vida para el hombre. La vida, presente en la obra de arte, es la vivencia del artista, la búsqueda que ha encontrado algo y le ha dado presencia. El hallazgo consiste en la integración de la vivencia lograda por el artista, creada por él, presente en la obra para perdurar. Dentro de ciertos límites intransitables la vivencia del artista es la obra misma. Hacia ella está canalizada toda la energía buscadora, selectiva del artista: a dar presencia a su vivencia, no meramente a "expresarla", a "comunicarla" en la obra. Es claro que la obra es una "expresión", una "comunicación" de la vivencia a los demás hombres. Pero es mucho más que eso. Es presencia integral de la vivencia, que no estaría completa si quedara en el alma del artista o haría patente su debilidad si no proviniera de una intensa vivencia del hombre.

La vivencia está presente porque la insatisfacción impulsa al artista a entresacar del mundo natural, de su circunmundo, la obra misma. La elección, la búsqueda y el hallazgo, han desembocado en la definitiva elección integral de la obra de arte: del material, de la técnica, de la composición, del contenido concreto o abstracto de la obra y de su conformación del espacio que la rodea. La ejecución da presencia más o menos imperfecta a la vivencia del artista en su circunmundo.

79.- El Dinamismo creador en las diversas artes.

Una ejemplificación del trabajo creador en los diversos materiales pueda aclararnos más el dinamismo de la vivencia creadora.

La división natural de las artes proviene del material usado en la obra. Un mismo material puede ser trabajado con técnicas distintas; la técnica a su vez manejada con estilos personales o de escuelas históricas.

Los materiales pertenecen al circunmundo del hombre: material resistente para la masa escultórica: granito, mármol, cobre, bronce, etc.; espacio iluminado, conformado por el hombre, para la arquitectura; color y luz para la pintura; sonido de cuerdas, metales, maderas, etc. para la música; palabras humanas para la literatura dramática, poética, novelística; movimientos del cuerpo humano para la danza; tales son los materiales comúnmente usados por el hombre en sus obras de arte, aunque no sean los únicos y exista una posibilidad de nuevos materiales sobre los cuales el hombre puede dejar su huella creadora.

Algunas artes admiten compromisos: entre poesía y música en la canción popular; entre drama y música en la ópera, zarzuela y drama wagneriano. El cine es un arte nuevo en que el hombre desarrolla su sentido creador no sólo en escenarios humanos, sino en dramas literalmente creados "en cartón y papel", como en las populares comedias de Walt Disney.

Pero además el hombre ha aprendido a trabajar artísticamente objetos destinados de suyo a ser útiles en su vida: el traje, los utensilios y muebles domésticos, el automóvil, el avión, etc. Este trabajo no manipula precisamente el material de que está hecho el objeto útil, sino el objeto mismo destinado a una comodidad humana, fabricado con un material que responde al uso que del instrumento hará el hombre; el artesano auténtico, el artista que trabaja en objetos usuales, puede llenarlos de vida, integrándolos con el ambiente humano en que van a ser utilizados: el traje con la personalidad del que lo lleva a su negocio, a cacería, a una fiesta social o a la playa; la vajilla para un comedor campesino, para un banquete de lujo, etc. Los más insignificantes objetos de culto, vajillas, candelabros, campanas, diseñados por un verdadero artista estarán



integrados en el estilo general del altar y del templo en que servirán a la vivencia religiosa de los fieles.

80.- La creación pictórica.

El pintor crea utilizando material colorístico. Pero no es en modo alguno indiferente a la obra que el color sea aplicado a un muro, a una madera, a un cobre, o a una tela; aun las diferentes telas tienen exigencias que el autodidactismo de algunos pintores modernos ha descuidado (407). La pintura es, pues, color sobre otro material. El cuadro es visible a la luz y el impacto de la luz plena, tamizada, directa o refleja, la posición del espectador cercana o alejada, son factores indispensables en la vivencia contemplativa y en la ejecución del cuadro.

El pintor vive su circunmundo en una percepción viva de luces, sombras y colores. Puede empeñarse en la imitación de un modelo, de un paisaje natural, de un cuadro pintado por otra mano o por él mismo. La experiencia enseña que una repetición exacta es casi imposible (408). Más aún, sabemos de algunos interesantes experimentos, en que intentando varios pintores reproducir fotográficamente el mismo objeto, a la misma hora, en las mismas circunstancias, han producido obras fácilmente distinguibles entre sí (409). El trabajo imitador, copista, es útil, pero no es trabajo creador y por tanto llevará una debilidad interna, una clara inferioridad artística. Suele decirse que: "la imitación es el noviciado del genio". Esta frase tiene sentido técnico exclusivamente; la imitación técnica es un procedimiento útil para aprender el manejo de los materiales. Empeñarse en educar hombres con sistemas basados en la repetición, en la imitación de lo circundante, dará resultados desalentadores a quien espere por ese camino conformar personalidades verdaderamente creadoras.

El pintor no puede crear colores nuevos, aunque sí combinaciones colorísticas. Está sujeto a las bandas del espectro visibles al ojo humano. Pero en su mano está matizar, caldear, suavizar, descomponer, contraponer esos colores, apoyándose en una técnica segura. El color es un reflejo parcial de la luz. La luz ha tenido una interesante historia en la pintura, con periódicos alejamientos y reconciliaciones con el color. Las sombras y el claro oscuro en manos de Leonardo, de Tiziano, de los impresionistas franceses y de algunos mexicanos jóvenes como Ricardo Martínez de Hoyos o Juan Soriano, han sido elementos pictóricos creadores, aunque manipulados con diversas técnicas. El pintor puede crear también con el colorismo, con la distribución sossegada o inquieta de la luz en su tela.

Con la luz y el color el pintor utiliza también la línea. El futurismo, o al menos cierto tipo de futurismo, quiso hacer pintura pura, color y luz, sin compromisos con la línea, con la perspectiva lineal, con la composición volumétrica del cuadro. En una tela el experimento fracasó, no porque el color iluminado no pueda existir por sí; más bien se debió a que el color puro necesita espacio amplio, como un muro, un aposento, una sala, un jardín, para poder ser color sin necesidad de líneas o de composición, como lo han demostrado algunos excelentes artistas mexicanos, como el arquitecto Luis Barragán y Jesús Reyes.

De todos modos, la línea, el dibujo, la perspectiva, la composición y con ella el movimiento o la quietud de la obra entran también en la pintura. Hubo momentos en que pareció existir un conflicto entre líneas y colores. No es lo mismo ser dibujante que pintor. El dibujante es un creador de líneas, de espacios geométricos, de composiciones perspectivísticas y de ritmos lineales. La línea no es necesariamente el trazo que

limita el color. Las aristas de una figura pueden conformar la luz o el color sin líneas. Miguel Angel, que fue escultor y arquitecto, antes que pintor, introdujo un poderoso sentido masivo en la perspectiva pictórica, añadiendo otro elemento, de diseño más que de pintura, a los recursos creadores de ese arte. El Greco, en sus grandes conjuntos, crea la perspectiva utilizando el color hecho luz; sus figuras son color, sus límites no son trazos lineales netamente cortados sino color esfumado hacia otras tonalidades colorísticas.

Las líneas del cuadro sirven para conformar la composición del mismo; durante el gótico prevaleció una composición estética, triangular; los barrocos prefirieron muchas veces la composición concéntrica de circunferencias; que daban más intenso movimiento al cuadro. Los modernos, sobre todo después del magnífico experimento cubista, han practicado una saludable libertad en la composición de las zonas de color y en la distribución de las figuras, obteniendo como en Cezanne y en van Gogh una armonía fresca y libre.

El pintor debe dominar todos estos elementos técnicos por una preparación anterior indispensable a su tarea propiamente creadora.

Dotado ya de una auténtica superioridad técnica, que sólo puede adquirirse y desenvolverse en una ruda disciplina cotidiana; el pintor encuentra su circunmundo pictórico. El sentido de su arte lo protegerá contra posibles deformaciones escultóricas, arquitectónicas, sobre todo literarias, que pongan en compromiso su trabajo.

En su mismo taller de trabajo encuentra un circunmundo técnico dado: instrumental, colores, aglutinantes, etc. Algunos pintores crean técnicas nuevas, aunque no siempre como pintores, sino precisamente como técnicos.

cos del color; a no ser que un fino sentido pictórico despierte la inquietud por efectos colorísticos nuevos. Muchos grandes pintores -Rozco lo dijo repetidas veces- afrontan en cada obra problemas colorísticos nuevos.

La verdadera creación pictórica comienza sólo con la insatisfacción de lo académico o del modelo natural; cuando el pintor adquiere conciencia de su capacidad para crear una vivencia pictórica. Puede elegir técnicas, instrumentos, colores, líneas, perspectiva, composición; pero deberá integrar todos estos elementos para dar presencia a su vivencia creadora.

Esta vivencia puede condensarse en un motivo concreto o abstracto. El motivo no es simplemente una figura: Cristo, Napoleón, César, un paisaje, el rincón de una ciudad, etc. Ni siquiera Cristo crucificado o en la última cena. El mismo motivo ha sido presentado en innumerables variantes por artistas de diversas épocas, porque el motivo no es el objeto en su situación histórica, (ni el dramatismo literario o histórico, narrativo del cuadro), sino el aprovechamiento pictórico del mismo motivo. El pintor debe crear pictóricamente, no literariamente. Su vivencia creadora, después de la búsqueda en torno al motivo elige técnicas, colorido, perspectiva, composición y da presencia a un motivo pictórico que condensa su vivencia de libertad creadora. El pintor auténtico no trabaja para reproducir la historia del motivo, sino para presentarnos una vivencia pictórica del motivo, para que vivamos en él precisamente la creación pictórica realizada por el artista.

La creación pictórica no está agotada en la elección, en la integración de los elementos que forman el cuadro. La vivencia no es completa

aunque el contemplador viva esa elección y esa integración pictórica lograda por el artista. Porque no es indiferente la situación de un cuadro, ni respecto al lugar donde recibe mayor o menor luz, ni al ambiente en que está situado. En un museo de pintura los cuadros suelen hallarse demasiado próximos para poder exigir al contemplador una vivencia propia de cada uno de ellos. El mismo cuadro no podrá encontrarse satisfactoriamente situado en un despacho o en un comedor o en un estudio. Aunque lumínicamente esté colgado correctamente, la vivencia quedará mutilada si un lienzo de proporciones grandes está suspendido en una pared baja o en un salón pequeño; si un cuadro del siglo XVIII está presidido un conjunto mobiliario contemporáneo; si un paisaje campesino ornamenta la oficina de un gerente de compañías de seguros. Desgraciadamente muchos pintores pintan sin poder dar a sus cuadros un ambiente determinado. Con cualquier comprador estarán bien. Por otra parte, requiere un fino sentido artístico el integrar el cuadro y el conjunto en que está presentado: muebles, ornamentación general, color de las paredes, etc. Más adelante volveremos a este problema. Advertamos, sin embargo, que un cuadro que ofrezca una vigorosa presencia pictórica estará siempre dislocado en un ambiente pictóricamente disperso.

No es siempre culpa de los artistas, sino de los clientes, el que sus obras no puedan presentar todo su dinamismo creador por no haber sabido formar en torno a ellas la atmósfera integral que requerían. La obra de arte no está hecha para vivir en un aislamiento cimero y resentido, sino al contrario, en comunión con el hombre y los objetos de su circunmundo. Precisamente porque la contemplación se ha convertido en experiencia intelectual, dejando su verdadero ser de vivencia integral, las obras de arte

y el artista han perdido su poder conformador del circunmundo humano.

81.- La creación escultórica.

Nos hemos detenido, quizá excesivamente, hablando del pintor, pero mucho de lo que hemos dicho nos ayudará a abreviar el trabajo restante.

El escultor trabaja materiales resistentes, desde la terracota al bronce, aunque modernamente se han hecho experimentos ingeniosos en jabón, corcho y hasta hielo. Cada material exige un instrumental apropiado a su dureza, a su granulado. Cuando el escultor trabaja en la talla directa que es la verdadera y dura tarea del escultor; aunque grandes escultores trabajen primero en yeso o plastilina el modelo que será después fundido en bronce, según el procedimiento más frecuente. Desgraciadamente se ha perdido mucho la tradición escultórica rígida sin compromisos de estofado, de policromía, de decoración escultórica. Grandes escultores de todos los tiempos han permanecido fieles a su material, permitiendo que su dureza, su transparencia, su peso, contribuyeran a dar presencia a la vivencia condensada en la obra.

Esta severa fidelidad al material y a la dura labor escultórica, que excluiría lo pictórico, lo arquitectónico, para no decir lo histórico o lo literario, ha conducido también a una escultura pura, como la de Henry Moore (410), en que el autor ha intentado dar forma escultórica, derivada de las mismas condiciones macizas de su material, a motivos, que ha titulado con nombres del mundo natural; pero que nada tienen qué ver con ellos.

El escultor debe tener en cuenta además de sus instrumentos y su material, el motivo o contenido, lo que presenta la obra, y el espacio en que ha de ser situada. El escultor no tiene los recursos del pintor. El

contenido y el material deben integrarse a base de una técnica que responda a ambos. Su composición es de masas vinculadas en el todo de la obra. El escultor debe hacer sus bocetos antes de atacar el material, en que no puede permitirse muchas correcciones. Un golpe de buril demasiado penetrante y la obra comenzada no podrá ser enmendada. La escultura, desde la aparición de la obra de Winckelman, reforzada con las ideas filosóficas de Hegel acerca del clasicismo (411), corrió peligro de permanecer estacionada en ciertas formas y técnicas grecolatinas. La escultura negra, la azteca y la maya descubrieron rumbos nuevos de libertad a la tarea creadora de los escultores modernos: mejor aprovechamiento de las calidades del material, configuraciones menos naturalistas, condensación más pétreo o granítica del contenido y del material.

El escultor suele trabajar motivos humanos o naturales. Su vivencia creadora exige cierto sentido de su material: bronce, cantera, ébano, cedro, barro. Va a dar presencia escultórica a un contenido, a un motivo. Para un motivo determinado no es indiferente la calidad del material. Imaginemos la Piedad, de Miguel Angel, en ébano o granito rojo; el Laocoonte o la Biga del museo Vaticano en travertino o simplemente en yeso. Pero el material debe responder a un motivo diseñado de antemano por el artista. A veces he oído criticar los grupos escultóricos que ornamentan el monumento de la revolución o las esculturas del monumento a la madre, de la ciudad de México. Las críticas a la rudeza de líneas o del motivo en general me parecen injustas. Si la revolución podría decorarse con figuras refinadas, si la madre mexicana, la mujer del pueblo, que sufre con decisión y ternura invencibles las ingratitudes de los hombres, podría ser presentada con suavidad gálica. El escultor sabe el contenido que

quiere dar a su obra, pero conoce también su libertad creadora y elegirá, elegirá incansablemente, no sólo el plano vertical, sino los diferentes planos verticales, los cuatro costados, la distribución general de las masas, las dimensiones, la distribución de sombras y luces en su obra. El contenido puede nombrarse con una generalidad desconcertante: La muerte, Venus, el dolor, etc., o simplemente no mencionarse. El título es indiferente. Ese contenido general ha sido plasmado escultóricamente por él, le ha creado una presencia escultórica y esa vivencia suya creadora es la que nos interesa en su obra. ¿Qué presencia ha creado el escultor? ¿Cómo ha integrado su material, su técnica y su contenido escultóricamente?

Viene después el espacio para el que la estatua o la plástica han sido creadas. Las salas de escultura de los museos semejan una convención de cadáveres prisioneros. En una visita rápida puede el contemplador discurrir de las exhibiciones de momias egipcias a las salas siguientes, con la impresión de seguir contemplando momias esculpidas. Cada estatua está creada para irradiar su macidez, su ritmo, su volumen en un espacio determinado, con luz, horizonte y objetos circundantes que armonicen con ella. No debe extrañarnos, por tanto, el que parezcan muertas estatuas que fueron arrancadas a jardines, a terrazas, a templos o a estelas de los antiguos caminos del paganismo greco-romano.

### 32.- La creación arquitectónica.

En arquitectura el material que trabaja el hombre es el espacio iluminado (412). Aunque el arquitecto diseñe exteriores, fachadas, monumentos, jardines; su trabajo es esencialmente espacial, y cuando ha de cubrir con techumbre y muros el espacio interior, toda la construcción material debe estar condicionada al espacio iluminado interior con el cual debe



articulerla. De ese espacio interior iluminado debe surgir la conformación exterior, y todo el programa constructivo debe estar condicionado a la conformación espacial y luminosa del interior. Permitaseme subrayar precisamente la luminosidad del espacio creado por el arquitecto. Abundan los ejemplos arquitectónicos del pasado en los cuales el espacio interior fue implacablemente sometido a la armonía, a la presentación exterior del edificio. Ese defecto ha sido superado por los arquitectos modernos, al menos así lo creemos, quizá con exagerado optimismo. El espacio creado por el arquitecto es iluminado o por el sol o por luz artificial, porque es espacio para dar ambiente creador a la vida del hombre y la vida del hombre necesita la luz. El templo, la escuela, las oficinas, los departamentos y casas de habitación necesitan luz. El arquitecto puede conformar, debe conformar también la luminosidad de ese espacio no sólo desde un criterio de utilidad, sino de vivencia humana.

Con frecuencia ha sido subrayada la característica de utilidad en el trabajo arquitectónico, a pretexto de funcionalismo y mecanicismo (413). Tal modo de pensar parece ignorar por completo el verdadero carácter de la arquitectura. No negaré que existen buenos arquitectos, preocupados casi exclusivamente con la construcción útil. Tal trabajo es artesanía de alarife o de maestro de obras. Pero si el arquitecto cae en la cuenta de su verdadero trabajo y decide conformar un espacio para la vida humana, hará obra de arte no primariamente de utilidad (414).

No sin razón se ha dicho que la arquitectura posee el carácter fundamental de "manantial y hogar de todas las artes" (415). El arquitecto es el gran artista, el conformador de los espacios humanos, privados y públicos, urbanos y rurales. Su trabajo es de integración de todas las

artes, pues no sólo arte y artesanía convergen a "humanizar" el espacio arquitectónico; la poesía y el drama, la danza y el concierto encuentran su presencia colectiva -su verdadera presencia- cuando el arquitecto ha creado para los espectadores el espacio que los haga vivir con más intensidad esas obras de arte. El griego entendió perfectamente el escenario requerido por las grandes odas olímpicas, y su teatro literario fue situado en espacios arquitectónicos que sugerían la irradiación de la obra hacia una multitud ordenada de hombres libres.

La superioridad artística de la arquitectura no proviene de esa integración de las artes, ni de su tarea fisonómica colectiva -ya que el arquitecto, como constructor y urbanista, conforma el aspecto de una ciudad dentro de su etapa cultural- sino porque en ninguna tarea artística la vivencia creadora del hombre puede desarrollarse con tan vastas posibilidades. El arquitecto es un verdadero creador del circunmundo del hombre y de su vivencia creadora dependerá también que la existencia colectiva o individual se desarrolle en un ambiente que a su vez exhorte al hombre en su tarea creadora de conformador de la vida, del circunmundo, o a existir simplemente en la rutina monótona de lo dado por otros hombres.

El arquitecto podrá encontrarse, genialmente, en desesperada lucha con sus profesores universitarios; pero el arquitecto es el artista que no sólo ha comprendido la necesidad de una disciplina universitaria para desarrollar su personalidad creadora; sino que ha creado una tradición, más o menos aceptable, de formación intelectual, que ha sido respetablemente inmune de lo que podría llamarse "la rebelión contra las academias". Es interesante observar, que no obstante las luchas que han de-

bido sostener arquitectos geniales contra sus propios maestros, ellos mismos han defendido la idea de una seria preparación escolar para el progreso y el ejercicio digno de la arquitectura. La arquitectura ha podido evolucionar y modernizarse sin renunciar al entrenamiento académico. Una interesante lección para otros artistas que han juzgado la emancipación de todo entrenamiento académico como la única condición indispensable para el ejercicio de la libertad artística.

El arquitecto lleva a cabo su trabajo creador, comenzando con el conocimiento de lo dado y la insatisfacción con los materiales, técnicas, programas y métodos de construcción usuales. Esta insatisfacción no debe ser industrialmente fomentada. El estudio de la historia, la crítica de proyectos y realizaciones irá fomentando en el arquitecto esa insatisfacción, que lo alentará a la búsqueda, a la elección que conducirá a la obra de arte.

El arquitecto puede encontrarse ante un proyecto ideal: el diseño urbanístico de una ciudad (416), de un vasto conjunto de edificios o de un edificio particular; una iglesia, una escuela, un edificio de negocios, una casa de habitación.

Su trabajo de búsqueda, de elección, encuentra numerosas posibilidades. Durante muchas décadas, particularmente en México, la arquitectura sufrió una exagerada sumisión a modelos arquitectónicos del pasado. Nuestro estilo virreinal o colonial, como lo llaman ordinariamente, así como los estilos europeos ejercieron influencia destructora en el espíritu creador de nuestra arquitectura. Por eso poseemos un maravilloso edificio veneciano, en la esquina de dos agitadas arterias de nuestra capital, que sirve devotamente de central de Correos. Hoy día ese empequeñecimiento

creador ha sido conscientemente sacudido -aunque todavía el llamado estilo californiano causa no pocos estragos entre nosotros- con peligro, sin embargo, de no valorizar factores mexicanos en el trabajo arquitectónico, a favor de lo que podría llamarse "cosmopolitismo" de la arquitectura, o sea el predominio de ciertas formas, impuestas hasta cierto punto por los materiales, formas que no son ni norteamericanas, ni brasileñas, sino que pretenden aclimatarse, con ligeras adaptaciones, a todas las ciudades del mundo.

El arquitecto elegirá un espacio luminoso conformado por él, en función con el espacio que circundará su obra. Idealmente lo situaría en un terreno elegido por él, aunque lo más frecuente sea circunscribirse al terreno señalado por el cliente. Ese terreno está ya dentro de un ambiente determinado; que el arquitecto no podrá conformar a su gusto: conjuntos urbanos o paisajes campestres.

Dado el terreno, el objetivo y las posibilidades económicas del cliente, la libertad creadora del arquitecto puede comenzar su labor.

La integración de todos los elementos de que dispone debe cristalizar en torno a la vida humana que va a desarrollarse en el espacio creado por él. Crea su obra no planeando vagamente un templo o un oratorio, sino concretamente en el culto católico de una comunidad regida por un obispo, un abad, un párroco o un capellán. Culto que será liturgia y devoción de una comunidad mexicana o germánica o norteamericana, culta o popular, rural o urbana. Parecidas consideraciones deberían hacerse con la casa habitación, el edificio de negocios o de industria, etc. Es conocido el interrogatorio que Muthus hace a sus clientes antes de proyectarles la casa (417). Tal comunidad humana irá a vivir: a dar culto a Dios, a

trabajar, a aprender, a divertirse, a vender, etc., en el espacio luminoso creado por el arquitecto. Pero es interesante advertir que el arquitecto no puede pensar exclusivamente en la acción: dar culto, divertirse, vender; sino en que durante esa acción el espacio invite a la comunidad a hacerla humanamente, viviéndola con más intensidad humana. No sólo que se sienta más devota, más cómoda o más alegre; sino en una devoción, en una diversión y en un trabajo más libre, más humanamente libre. Podríamos, pues, describir la tarea artística del arquitecto como la creación de un espacio luminoso para una vivencia libremente humana. En los países donde la libertad política ha afirmado una tradición humana envidiable, la arquitectura exalta siempre las capacidades creadoras de la comunidad y del individuo; a la larga, siempre será el hombre libre el mejor servidor de la comunidad.

El espacio creado por el arquitecto será defendido y circunscrito por materiales más o menos resistentes; el tipo de actividad que el hombre desarrollará en él introducirá el mobiliario conveniente; la luminosidad inducirá a revestir ese espacio con esculturas o pinturas, color o composición de volúmenes, que completen la composición espacial.

El manejo de los materiales de construcción constituye la técnica, la artesanía arquitectónica. La evolución histórica de los materiales constructivos permite al arquitecto creador audacias nuevas, que con otros materiales serían imposibles.

El arquitecto debe integrar también materiales, técnica, espacio y vivencia humana. El núcleo será la vivencia libremente humana que va a desarrollarse en un espacio dado, delimitado por materiales resistentes, trabajados por una técnica que responda a ellos.

Ya dijimos cómo el arquitecto ha sido también frecuentemente víctima de la tentación de los modelos del pasado. La naturaleza sólo puede ofrecerle grandes composiciones, formas fundamentales que ayuden su imaginación, aunque la arquitectura creadora esté siempre en relación muy estrecha con la naturaleza circundante (418). Lo dado a él es el trabajo de arquitectos anteriores. Si la arquitectura debe responder a la vida libre del hombre, es obvio que la arquitectura esté sujeta a cambios y alternativas. Sólo para quien la arquitectura es construcción muerta puede tener algún sentido la copia o la reproducción de estilos o modelos arquitectónicos. El arquitecto debe extraer, de un contacto íntimo con la vida de la comunidad, para la cual construye, la fuerza creadora que guíe su trabajo selectivo, su elección. Esa inmersión en la vida de su comunidad despertará en él la insatisfacción con lo hecho en otros climas, en otras culturas, en otros momentos de la propia cultura; impulsando la búsqueda, la elección del espacio creado por él para esa comunidad determinada. Si el espacio responde a la vida de la comunidad, ésta no solamente admirará y gozará el trabajo del arquitecto, vivirá en él su libertad y su personalidad histórica colectiva. La fuente creadora de la gran arquitectura es la vida misma de las comunidades; de ahí la terrible responsabilidad del arquitecto en cuya mano está crear el ambiente de libertad, la fisonomía histórica de las comunidades; a su obra convergerán todas las artes, y en su trabajo creador deberán encontrar acogimiento y orientación.

Después de adentrarse en la vivencia humana que deberá desarrollarse en su composición especial, el arquitecto diseñará prospectivamente tal composición espacial luminosa, que ayudará en la elección de materiales y

de los complementos de mobiliario y decoración de su trabajo.

Algo hemos dicho ya de esa última creación del artista, la irradiación ambiental de su obra. En arquitectura la obra externa, material, debe responder al espacio del cual brota, con el cual debe hallarse en articulación vital. Pero la fachada arquitectónica, el exterior de la construcción, está en un compromiso arriesgado entre el espacio interior del cual surge y el espacio exterior hacia el cual irradia su presencia creadora. Un cuadro o una estatua pueden exigir un gran salón o el rincón de un jardín. Un templo o un palacio requerirán una gran plaza -recuérdese la columnata de Bernini como "marco" para la fachada de San Pedro-, una calle conformada en modo diverso o una amplia composición de jardines y escalinatas. En casos ideales el arquitecto crea un parque nacional, aprovechando las bellezas naturales o toda una ciudad en los grandes proyectos urbanísticos.

Estos son algunos elementos que aparecen en la vivencia arquitectónica creadora.

### 83.- La creación poética.

Digamos algo de la creación poética. Con ella el hombre no conforma su circunmundo visible. El poeta es un creador espiritual de imágenes, de ideas, de sentimientos, de vida interior por medio de las palabras. Su circunmundo poético es el lenguaje de su pueblo, la palabra humana, signo articulado de objetos del universo. Dar nombre a las cosas, circunscribirlas, asirlas humanamente es tarea del lenguaje. Pero ha sido notado consistentemente por Heidegger que el lenguaje humano crece con facilidad en la charlatanería, en la emisión de vocablos sin sentido, en un cantinflismo espontáneo, sin arte y sin tragedia.

La creación poética parece la más sencilla, la "más inocente" -diría Hölderlin-, de las tareas artísticas del hombre; porque cualquiera, sobre todo en la primavera adolescente, sabe rimar y cadenciar una estrofa trivial. Pero la tarea poética, creadora de vida espiritual, en que el hombre vive su libertad, ya no en colores, masas o espacio, sino conformando el mundo interior humano con imágenes, ideas o sentimientos creados por él; el poeta que sabe que su tarea es el mundo interior del hombre mismo, directamente alcanzado por las "palabras aladas"; que su poder conforma las almas de sus semejantes, crea en ellas vivencias nuevas de heroísmo, de pasión, de fortaleza, de desesperación y de ternura; ese poeta entiende la pesada carga que lleva sobre sus hombros (419).

A primera vista el poeta escribe poemas, estrofas de pocos o de muchos versos, ritmos largos o cortos, asonantados o consonantados. Pero todo eso interesa poco. Los grandes versificadores no han sido grandes poetas, sino buenos lingüistas: poseen vocabulario abundante y saben adaptarlo diestramente al metro. Los grandes poetas viven su poesía, la viven hasta la muerte, creando siempre vivencias nuevas por medio de vocablos (420). El poeta no crea el vocablo, el signo; tampoco el contenido, el significado del vocablo. Pero convierte al instrumento útil en célula radiante de vida. ¡Es tan difícil entender la verdadera poesía con el vocabulario del café, del salón mundano o del mercado de valores! Las palabras son las mismas pero ya no son útiles para la intercomunicación humana. Cada palabra y cada frase dice cosas distintas de las que podemos entender en "la conversación". En este sentido, el poeta -narrador, dramaturgo, cancionero- crea un nuevo lenguaje no para el oído, sino para el alma del hombre. El poeta tiene también su técnica, que no es exclusiva-



mente versificadora, pero que en sus manos experimenta transformaciones apreciables en la historia del ritmo poético. El poeta modifica los ritmos y los metros a su arbitrio, prescinde de ellos por completo cuando no los necesita o cuando el metro priva de espontaneidad y de fluidez a su poema. La técnica del poeta comienza en la gramática del lenguaje, en la semántica, en la fonética. Su material son palabras humanas y la palabra humana tiene su alma, su historia, sus enfermedades y su salud. Más aún que la palabra tomada en sí misma, el lenguaje en que escribe el poeta -por eso las traducciones padecen tanto vituperio- exige por su naturaleza determinado manejo, que delimita las libertades creadoras del artista. Cierta musicalidad o armonía de la frase y del verso, que aprovecha la sonoridad de las sílabas, entra también en ese conocimiento técnico del lenguaje, que demanda la tarea poética.

En posesión de un lenguaje y de una técnica lingüística, el poeta inicia su tarea creadora, su vivencia de libertad creadora que busca y escoge las imágenes, los sentimientos, las ideas en que el hombre viva una nueva libertad interior. El poeta puede encontrar el motivo, el contenido de su poema en la naturaleza -The Skylark, de Shelley-; en la historia -Castilla, de Machado-; en las vivencias religiosas -El Miércoles de Ceniza, de T. S. Eliot-; en las vivencias políticas -Manzoni-, en una palabra, en las vivencias del hombre. El poeta convive su circunmundo con todos sus semejantes; ya no en la convivencia exterior de los colores, del sonido, de los espacios, de los movimientos, sino en la convivencia del mundo interior de imágenes, sentimientos e ideas. Pero el hombre no vive necesariamente una imagen determinada de un episodio externo. Al mirar el circunmundo el alma de los hombres no queda fatalmente teñida de

un color determinado. El poeta puede crear una nueva vivencia y elige la más libremente humana para depositarla en su poema. El poeta -como cualquier artista, como toda la tarea artística- está siempre en peligro de caer en el libertinaje. El gran poema es el que nos hace vivir la libertad humana para vivir el circunmundo exterior. No es una libertad de normas morales, políticas, históricas o sociales. Es la libertad de conformar el mundo interior del hombre, de no someterse a un mundo insatisfactorio hecho de antemano, a un tipo interior, prefabricado por el hombre. Grandes poetas no han sentido las normas morales, la disciplina general del hombre, como obstáculos a su inspiración; sujetos a esas normas han podido conformar la historia y los sucesos naturales, dándoles una nueva presencia poética para la vivencia del hombre.

Esa nueva presencia creada por el poeta en su poema condensa su vivencia creadora. Para él no hay fronteras de tiempo ni de espacio. Dante dió presencia perdurable a un infierno poético creado por él. Rilke, en sus "Elegías de Duino" ha dado presencia poética inmortal a una de las más terribles vivencias del hombre, la fugacidad transitoria, huidiza de su temporalidad. Dante dió presencia nueva a un contenido teológico que todos sus contemporáneos conocían. Rilke ha dado presencia a vivencias humanas dispersas, superficialmente vividas, presentidas vagamente por todos los hombres. Su formidable libertad creadora eligió una presencia, vivida por él, en la cual vivimos todos sus lectores; con más directa intensidad, el transcurso volátil del tiempo humano.

El poeta crea también una vivencia. No precisamente del contenido, sino de la libertad del artista al dar al contenido una presencia poética nueva en que deja sus huellas osadas la libertad creadora del poeta.

34.- La creación del dramaturgo y del artista dramático.

Antes de abandonar este análisis digamos unas palabras del dramaturgo y del actor dramático.

El dramaturgo participa en buena parte la vivencia del poeta. Es también un creador de formas espirituales, de vida espiritual del hombre. Pero sus recursos, aunque deban ser complementados por otros artistas -decorador, maquillador, director de escena, iluminadores, etc.- son mucho más numerosos que los del poeta. Esa multiplicidad de recursos, no facilita, sin embargo, su tarea, antes al contrario. Esos elementos dificultan su trabajo creador comprometiéndolo en la multiplicidad de sus factores. El material del dramaturgo es la acción presentada. La palabra, el canto, la decoración, el vestuario, todo está subordinado a la creación poética de acciones que puedan ser presentadas. Es bien sabido que la decoración y el vestuario del teatro han sufrido una larga evolución histórica. Los grandes dramaturgos crearon tan poderosamente las acciones de sus obras que no requerían escenarios ingeniosos para ser vividas por el auditorio. Es posible que en nuestra época las capacidades de captación del público exijan, en la mayor parte de los casos (421), un escenario que retenga la atención volandera de los oyentes, siempre con perjuicio de una dispersión de la vivencia dramática, por los recursos que complementan la acción.

Los personajes del foro viven y desempeñan la acción en diferentes escenas y actos. El dramaturgo recoge un motivo histórico, mitológico, social o ideal y le da presencia como acción. Los personajes actúan y además -sólo además- hablan; a no ser que el diálogo sea instrumento manifestativo de acciones que el público no ve o no puede ver, por desarro-

llarse en el invisible mundo interior de los hombres. En tales casos el verdadero drama no aparece en el escenario. Del alma de los artistas pasa al alma del público y la palabra no es más que la pantalla donde el público pueda ver algo del verdadero drama vivido en la intimidad de los espíritus.

Quizá el gran dramaturgo es el que crea la acción misma; aunque muchos de los grandes dramas de la literatura universal presentan acciones nuclearmente históricas, cuya presencia ha sido conformada por el dramaturgo; pues el tipo de acción histórica presentada por el dramaturgo nunca es la "reproducción", sino la potenciación dramática de las ocurrencias históricas.

Aun en dramas tan singulares como el de Pirandello "Seis personajes en busca de autor", el dramaturgo crea sus personajes y sus situaciones. La búsqueda irá guiada hacia una presencia en que el hombre viva intensamente su libertad existencial. Más aún: como todos los dramas no son sino fragmentos del gran drama humano -de la tensión polar entre el hombre y su circunmundo- en el drama puede el hombre vivir más intensamente esa vivencia suprema. Esta peculiaridad -entendida correctamente por los existencialistas- proviene de que el drama es acción, es vida, molde ideal para verter la vivencia del hombre. En este sentido podría decirse que la creación dramática es la vivencia artística más inmediata a la actividad creadora del hombre. En ella viven el dramaturgo, el actor y el contemplador la acción del hombre frente a su circunmundo. Esa acción está determinada por todo el hombre, por su estructura existencial ante su circunmundo: la capacidad de conformarlo y la libertad para elegir la conformación más libremente humana.

El dramaturgo para dar presencia a la acción elegida por él integra en ella los elementos no estrictamente dramáticos a que hemos aludido. Pero su trabajo deberá ocuparse ante todo de integrar los elementos de la acción: personajes, escenas y situaciones, que den presencia dramática a esa vivencia de libertad. Me permito repetir: no de cualquier libertad, sino precisamente de la libertad creadora del hombre ante su circunmundo.

El drama no tiene presencia permanente, a no ser en el escrito; tampoco tiene presencia instantánea. La temporalidad de la presencia dramática es sucesiva e integradora. No puede obtenerse en un instante y tampoco es necesario que deba resolverse en un desenlace de tesis, de prosperidad, de felicidad "ex machina". Toda la fuerza humana del arte dramático, de todo el arte, intentará fortalecer al hombre para vivir su circunmundo, para vivir humanamente "este mundo". Y puesto que han sido propuestas interpretaciones tan numerosas y divergentes -aunque generalmente tan parciales y mutiladas- de la famosa "catharsis" aristotélica (422), proponemos la nuestra dentro de la ideología general de nuestro trabajo sin pretender fundamentarla detalladamente por el momento. El término medio entre terror y conmiseración es la vivencia del hombre que no ignorando su circunmundo elige entre la sumisión atemorizada y la compasión distante y ausente hacia los que han pretendido afrontar el circunmundo, la vivencia atrevida del existencial humano conformador de este mundo (423). Cuando la obra dramática nos conduce a esa vivencia el hombre experimenta una reconfortante purificación.

Decíamos que la temporalidad del drama es sucesiva. Es también una integración de temporalidad, la que nos conduce a la vivencia presentada por el dramaturgo. Pero esa temporalidad sucesiva la ha dado el hombre, quien puede articularla al arbitrio de su vivencia creadora (424).

quien puede articularla al arbitrio de su vivencia creadora (424).

Así resulta el drama acción humana hecha arte, vivencia condensada en una obra de arte, que es en sí misma vivencia. Esa integración de la acción y sus elementos concomitantes, trabajada con técnica apropiada, no da aparentemente una presencia que irradie especialmente en torno suyo, como el cuadro, la escultura o el edificio arquitectónico. Esta primera impresión es engañosa. El drama, como la poesía y la música, no conforman primariamente el espacio visible, lo hemos dicho ya. Conforman la vivencia interior del hombre, su mundo de imágenes, sus decisiones, sus ideas, sus sentimientos. Un drama no nos dictará el mobiliario de un teatro, al menos en circunstancias normales; quizá alguna vez alcance esa extraña potencialidad extradramática. Pero hace mucho más que eso: conforma el mundo interior del hombre. Si las obras de arte plástico advierten al hombre la conformabilidad de su mundo exterior; el drama afirma la conformabilidad del hombre mismo, la posibilidad de transformarse humanamente. Enorme tarea que sólo han podido afrontar los grandes dramaturgos de la historia. El hombre está sumergido en la mutabilidad de su propia vivencia del circunmundo. Si la conformación lograda por el dramaturgo no perdura, no es culpa de su arte; más bien -hablando metafóricamente- la tela en que pinta es un palimpsesto en que las futuras inscripciones rean casi por completo lo que antes trazaron en ella enérgicas manos humanas.

85.- Dedicamos unos renglones siquiera al actor dramático. También a él le es dado un material -acción, palabras, vestuario, etc.-, una técnica -desde la respiración, la emisión de la voz, la pronunciación, la expresión del rostro y del cuerpo, el ademán, tonalidades, etc.-, el contenido de su trabajo artístico es el papel que debe representar. Su arte in-

tegra todo eso en una vivencia que dé presencia artística a la frase, al fragmento, a la acción toda que está desempeñando.

La vivencia artística del actor dramático integra cada palabra, cada expresión, cada movimiento en un carácter, creado por él, que vive la acción dramática. Muy bien ha sido notado por Dewey que el artista no vive ese carácter como en las ocurrencias diarias de la vida (425). La libertad creadora del actor dramático busca y elige la tonalidad, el ademán, la expresión que dé presencia más integral a la vivencia de la acción dramática presentada.

86.- Dinamismo de la vivencia contemplativa del arte.

Sabemos ya que el contemplador, el crítico y el filósofo deben vivir la obra de arte. Para los dos últimos esta vivencia, anterior a sus propios trabajos, es indispensable para no discurrir fuera del camino recto.

Hasta aquí hemos estudiado el dinamismo creador de la vivencia artística del artista. Examinemos ahora, ese dinamismo en el contemplador.

La actitud contemplativa del arte ha sido descrita de muy varias maneras en la historia de la estética. Antes de entrar en la exposición de nuestro punto de vista intentaré un rápido recorrido de otras teorías.

Dejo a un lado las apreciaciones "gustativas": me gusta, no me gusta ese poema, ese cuadro, etc. Tal tipo de gusto rebaja la obra de arte a un estímulo de lo agradable, abandonado a un incurable subjetivismo la reacción del contemplador ante la obra de arte. Es claro que la obra puede agradar o desagradar. Pero el dinamismo creador del artista no trabaja meramente para agradarnos. El placer estético entendido como gusto, como experiencia agradable, no puede afrontar el arte humano, sino desfigurando los hechos. Dictaminará "esto no es arte", cuando un occidental

presencia las danzas o esculturas africanas; o abriendo la puerta al más desesperado relativismo: esto será arte para el africano, no para el occidental. Mientras la estética no logra superar la dispersión relativista, su trabajo difícilmente puede ser tomado en serio.

Sin desconocer el riesgo peculiar de lo estético cuando pretendemos verterlo en vocablos, debemos descartar en la contemplación del dinamismo artístico del hombre, la búsqueda de belleza física, muy emparentada con las apreciaciones gustativas. Decir que lo bello es el objeto del trabajo artístico, que vamos a la obra de arte a contemplar algo bello, -como las cosas bellas de la naturaleza- es invitarnos a discutir interminablemente sobre la belleza apolínea de la plástica griega y la "belleza" de la plástica gótica o de la plástica asteca; sobre la "belleza" de un drama, de una sinfonía, etc. Por ahí vamos a dar otra vez en exclusivismos carentes de fundamento. Tal actitud naturalista no podrá vivir nunca una obra de arte moderno: una obra musical de Stravinski, un cuadro de Orozco, un poema de Rilke, etc., menos aún una obra de arte aparecida en otra cultura o en otro momento cultural: la plástica maya-quiché, el arte de las culturas primitivas. Pero sobre todo, tal idea destruye el núcleo humano del quehacer artístico al reducirlo a un intento de imitación de lo natural; ignorando por completo la fuerza creadora del artista, punto de partida de cualquier consideración estética.

También hablan a veces de "comprender" el arte. "Comprender" es otro vocablo ambiguo y gelatinoso. Comprender quiere decir explicarse una cosa, sobre todo intelectualmente. La obra de arte no es una proposición o un sistema ideológico que exija una comprensión. Podemos comprender o no comprender -es decir, relacionar con algo conocido- el tema o el motivo.



de la obra. Podemos comprender la técnica: cómo ha hecho el autor para lograr determinados efectos. Pero la presencia dinámica de la obra no es objeto de comprensión sino de vida. ¿Más importa no poder relacionar con objetos de la naturaleza o de nuestra vida cotidiana una pintura o una música abstracta, si el artista ha condensado en ella colorística o musicalmente una vivencia de libertad creadora? (426).

En otros tiempos obtuvo una vasta popularidad la teoría de la empatía o introversación, -de la Einfühlung, como se la designa ordinariamente-, al explicar la vivencia artística (427). La Einfühlung ha sido criticada no sin razón en una exposición seria y apreciable de Lipps (428). Pero todas las teorías estéticas participan en algo de la empatía. Describirla como lo hace el maestro Casso (429) nos parece trabajo incompleto. Si la empatía, quitándole su exclusividad sentimental, se refiere a una vivencia total del hombre que se proyecta en su circunmundo para conformarlo, para darle una nueva presencia hecha por el hombre, toda creación artística participa de esa proyección del hombre sobre su circunmundo. Pero reducir la contemplación artística a una proyección del hombre en la forma o en la presencia artística, nos envolvería en dificultades inextricables, si esa proyección no significa, contra lo que dice su nombre, una vivencia, una absorción por el hombre de la vivencia condensada en el objeto artístico extrahumano. En esa vivencia, más que las formas o los colores nos interesa la libertad creadora humana condensada en la obra de arte. Algunas formas artísticas son encontrables en la naturaleza; la empatía de esas formas sería la misma en los dos reinos, si la vivencia no nos condujera ciertamente a vivir la creación humana en la obra de arte.

87.- Guardini en su lección sobre "La esencia de la obra de arte" (430) afirma: "En su género, el Parthenón es tan difícil de entender, exige una fatiga tan grande como la filosofía de Platón". Podemos dejar a un lado el sabor intelectualista de la frase y detenernos en esa "fatiga tan grande". Ordinariamente el público, a veces hasta el público culto, procede como si bastara una mirada rápida a un cuadro, escuchar pasajeramente una sinfonía, leer apresuradamente un poema, para que la obra de arte se entregue transparente al contemplador. El intuicionismo estético (431) popularizó la idea de que la contemplación artística descubría casi instantáneamente el arte de la obra.

La verdadera contemplación artística es tarea de todo el hombre, no sólo de los ojos o los oídos. No consiste en ver u oír la obra de arte, sino en vivirla. El artista, por medio de colores, sonidos, masas, movimientos, etc., condensa en la obra algo vivo, algo tan humanamente vivo, como el dinamismo creador del hombre artista. Ese dinamismo no es objeto intelectual, ni visual, sino vital, de todo el hombre. El contemplador vive la obra de arte, vive la vivencia depositada en ella por el artista o no alcanzará su verdadera postura estética. No vamos a vivir el contenido de la obra, como si la escena o el personaje estuviera delante de nosotros, o como si viéramos al artista facturando el cuadro, aplicando determinados recursos técnicos. El artista ha creado una presencia musical, poética, dramática a un contenido. Y la vivencia consiste precisamente en vivir esa presencia creada por el artista. No podemos prescindir en modo alguno de la factura humana pictórica o poética o arquitectónica. La presencia de la obra de arte integra una serie de momentos humanos de vida: vivir la obra de arte quiere decir vivir ese proceso de

integración, de otra manera no alcanzaremos una vivencia estrictamente estética. Podremos examinar técnicamente la obra: pero tal procedimiento es insuficiente para una vivencia estética. La vivencia de la obra debe conducirnos a través de la consideración del material, de la técnica, del motivo, de la irradiación de la obra, hasta la presencia integral creada selectivamente por el hombre. A vivir la insatisfacción y la búsqueda que culminaron en la obra de arte. Es una vivencia del dinamismo creador humano, conformador de su circunmundo. Un cuadro, una estatua, un poema son creaciones humanas, conformaciones del circunmundo interior o exterior del hombre, que ha creado una presencia nueva, elegida entre muchas posibles. Esta preferencia del artista no es preferencia científica -la presencia artística no pretende dar más claros conocimientos del contenido-, ni preferencia moral -porque la presencia artística sea más limpiamente conforme con las normas de las costumbres-, ni preferencia psicológica -porque cause mayor agrado o gusto o placer- sino preferencia estética: la presencia creada por el artista contiene más vivo dinamismo creador, es más apretada condensación de su libertad creadora. Esa libertad creadora está presente en toda la obra, pero a ella no llegamos sino por la vida; trabajando azañosamente por vivir esa libertad, esa potencia humana presente en la obra de arte. Esta potencia humana no es una abstracción, sino algo absolutamente concreto, tan concreto como la personalidad del artista y la vivencia de esa personalidad en el momento de crear tal obra de arte, en tal material y con tal técnica. Fácilmente comprendemos que esta vivencia requiere sosiego, repetición, regreso a la obra de arte; y no podrá obtenerse en un turismo vanidoso que deambule bulliciosamente por las salas de las galerías, por las páginas de un drama o los

compases de una sinfonía. Vivir la obra de arte, como obra de arte, quiere decir una pausa en nuestra existencia superficial y pasiva, en nuestro peregrinar cabibajos, oprimidos por nuestro circunmundo, para revivir la estructura existencial del hombre-en-sú-circunmundo. Al detenernos ante las obras de arte cada material -colores, sonido, movimientos del cuerpo, espacio, etc.- nos ofrece una manifestación diferente de la libertad creadora del hombre, de éste hombre, de esta época y de esta cultura. La obra de arte será presencia pictórica o arquitectónica o escultórica de la libertad creadora del hombre y la "contemplación" de la obra de arte deberá conducirnos a vivir en ella esa libertad.

88.- "Los dioses en marcha", de Guillermo Meza.

Pongamos aunque sea un solo ejemplo tomándolo del arte pictórico. Guillermo Meza, uno de los valores supremos de la joven pintura mexicana, ha pintado un óleo llamado "los dioses en marcha", que ha sido ya expuesto al público. Es un óleo sobre tela, en que aparecen cinco figuras humano-vegetales-animales emergiendo de un barro agitado en el que también hundan sus raíces una recia y crecida nopalera y las pencas duras y agresivas de un maguey. Las figuras musculosas empuñan palos, picos y piedras de formas rudas y violentas. La composición está conformada a base de una perspectiva diagonal que va del ángulo inferior izquierdo del cuadro hacia el ángulo superior derecho sin llegar hasta él. Cada forma es un estudio humano entre la bestia, el vegetal y el hombre, que aparece en un término remoto, tímido, asombrado, resignado a desempeñar un papel marginal ante el ímpetu de los seres que desfilan con él. La luz del cuadro es la de un sol que sale entre las nubes grises de un amanecer tempestuoso contra nubes oscuras que resisten la claridad. Sería difícil decir el

espacio para el cual destinó el artista esta tela. Pero estaría bien situado en un salón mal iluminado, donde se reunieran hombres pesimistas que lamentaran los males del mundo, u hombres optimistas que creyeran posible hacer de un día para otro un ángel de un hombre. Pareció que el artista le puso por título "Los dioses en marcha", pero podría tener otros muchos títulos. Tenemos presente pictóricamente el emerger progresivo del hombre desde el barro agitado, a través del vegetal desértico y espinoso y del ávido animal de presa. Esta idea, este hecho -que nada tiene que ver con teorías evolucionistas sino con las fuerzas vegetales y animales no subyugadas por el hombre- podía haber encontrado pictóricamente otras presencias más sofisticadas, más simbólicas, más sutiles, etc. Guillermo Meza la hizo surgir del paisaje mexicano, con sentido mexicano y quizá contemporáneo. Pudo haber utilizado otros coloridos, otra composición, otra técnica. Eligió precisamente estos, en una elección más o menos consciente, pero viva, hasta en la pincelada más fina o en la línea más casual. El pintor ha tenido en cuenta las exigencias de la técnica, pero la técnica no se ha sobrepuesto. Ese cuadro puede encerrar una grave advertencia, una rememoración o un humilde reconocimiento. Todo esto es posterior y consiguiente. Tenemos ante nosotros una presencia pictórica, perdurable mientras no decaigan los materiales, creada por un hombre, en la que éste ha conformado a su arbitrio sus materiales. Integrando todos esos elementos voy acercándome a la vivencia de esa obra, a la vivencia de libertad que ha integrado materiales, técnica, contenido y vivencia en esa obra. Nunca seré capaz de hacer un cuadro semejante; pero al vivir la libertad con que cada línea fue trazada, cada volumen situado, distribuida la luz, compuesta lineal y colorísticamente la obra, vivo esa li-

bertad y esa elección que ha ido situando figuras, dando colores, componiendo líneas y matices en esta obra magnífica. Al vivir esta presencia experimentaré en mi temor o alegría, placer o disgusto, pero todo esto es marginal. Si la obra me ha llevado, a través de la capacidad de Guillermo Meza para conformar pictóricamente esta presencia, a una vivencia de la libertad creadora del hombre para conformar su circunmundo, habré logrado una vivencia auténticamente estética.

89.- El Dinamismo de la vivencia crítica.

Después de una vivencia semejante el crítico puede abordar su trabajo. De una obra de arte puede hacerse una crítica social, moral, ideológica, técnica, psicologista, histórica. Me interesa subrayar la crítica propiamente estética, que va en busca simplemente del arte, de lo artístico. La crítica artística tiene importantes funciones sociales en bien de la comunidad y de los artistas. Descubrir vocaciones, alentar el trabajo, combatir las mixtificaciones, ayudar al público a vivir el arte, a vivirlo con más plenitud. Estas funciones no pueden cumplirse con simples dictámenes judiciales acerca de si hay arte bueno o malo, de si la obra es maestra o mezquina. Técnicamente pueden criticarse las obras de arte, comparándolas con una norma técnica. Artísticamente la comparación no tiene sentido, puesto que deberán olvidarse las situaciones relativas de cada artista, dejando a un lado la discusión objetiva. La Coatlicue de nuestro Museo Nacional y el Moisés de Miguel Angel suponen un circunmundo religioso dado, la insatisfacción del artista, su búsqueda, su hallazgo y su ejecución. Una obra podrá "gustar" más que la otra y el crítico debe decir el por qué de su preferencia. Pero si el quehacer artístico humano es la condensación, la vivencia del existencial humano con

todos sus momentos en una presencia escultórica, como la que estamos analizando, quizá descubramos una más feroz y decidida libertad humana en la Coatlicue que en el famoso Moisés. No intento afirmar que la comparación estrictamente artística entre dos obras de arte sea absolutamente imposible; pero sí que para los medios documentales que poseemos, tan delicada comparación resulta imposible, al menos si quiere llevarse a cabo con honestidad profesional. Serán posibles y útiles, didascálicamente, ciertas aproximaciones literarias; pero por honradez profesional crítica debemos abandonar cualquier pretensión de comparar artísticamente entre sí las obras de arte.

La comparación estéticamente significativa debe establecerse entre la obra y sus propias posibilidades: entre lo que es y lo que pudo ser, entre lo que creó el artista y lo que pudo haber creado. Este estudio corre el riesgo de la arbitrariedad, justamente rechazada por los artistas, si no es precedido por un esfuerzo lesal por vivir integralmente la obra de arte.

Este tipo de crítica, el más ingrato de todos, aunque estéticamente hablando sea el único admisible, rehace la integración de la obra: material, técnica, contenido, irradiación exterior, para llegar a la vivencia misma del existencial creador humano. Debemos llamar la atención sobre la coincidencia de este proceso crítico con la vivencia creadora del artista, en la vivencia del existencial creador del hombre. Para el crítico la obra de arte es algo dado, algo creado por otro hombre, después de una insatisfacción que lo ha llevado a la búsqueda, a la elección, a la ejecución. El crítico vive integralmente la obra antes de comenzar su tarea. Deberá esforzarse por reconstruir la insatisfacción del artista para

vivir la elección hecha por él. Una vez que haya logrado situarse en esa posibilidad de elección, recorriendo si es posible los bocetos del mismo artista, que prepararon la obra, puede compararla con otras posibilidades de la misma. Lo estético es esa capacidad, esa potencia del hombre para conformar su circunmundo. La crítica auténtica trabaja en hacer entender esa capacidad humana. La obra de arte no puede dárseos como la única presencia posible de la vivencia del artista: es una de las múltiples posibilidades, la escogida por el artista, como máxima condensación de su vivencia creadora. La crítica adentra al contemplador en esta vivencia de las posibilidades conformadoras del artista, ayudándole a vivir en ella la libertad creadora del artista y la libertad humana del quehacer artístico. El crítico debe acercarse a una mayor intimidad con la vivencia del artista y podrá ayudar más al contemplador a internarse en esa extraordinaria vivencia humana si está verdaderamente familiarizado con la obra del artista. La trayectoria del trabajo creador de un artista nos facilitará la vivencia de esas posibilidades de su material, de su técnica, de su motivo, de la irradiación externa de la obra y de su potencia creadora con integridad más total.

Notemos antes de pasar adelante otro aspecto profundamente significativo en el estudio de posibilidades de la obra que es la vivencia crítica. Si la obra es una de las posibles presencias de la creación artística, elegida por el artista porque condensa más integralmente su vivencia; eso no quiere decir que sea la presencia absolutamente perfecta de la vivencia, ni que la vivencia en sí misma haya logrado una perfecta vitalidad creadora, ni que la integralidad de la obra esté lograda de suerte que no pueda perfeccionarse, ni que la elección de cada uno de los ele-



mentos no pueda ser más acertada. Es decir, que cada obra de arte, como condensación de la libertad creadora, podría ser artísticamente más perfecta. No nos referimos a una perfección absoluta, sino a sus posibilidades internas. Esta posibilidad de más intensa presencia artística, de más rica condensación de la vivencia en la obra, de más plena libertad creadora, quien la experimenta más dolorosamente es el artista mismo. Muchos artistas, en conversaciones íntimas -a pesar del resentimiento a las críticas, razonable cuando éstas son injustas- son los primeros en dejar ver su propia insatisfacción. Siempre es conveniente desconfiar de un artista gloriosamente satisfecho con su trabajo. Pero esta condición del trabajo artístico -que no es exclusiva de éste sino en general del trabajo humano en "este mundo"- vuelve a aludir a la insatisfacción, no ya como elemento de una vivencia estética determinada, sino como estructura existencial del hombre-en-este-mundo. La crítica que pueda reconducirnos a esa profunda vivencia, disponiéndonos al mismo tiempo a vivir este mundo con la decisión de intentar conformarlo más humanamente, de lanzarnos a una búsqueda de esas posibilidades de conformación, aunque de antemano estén condenadas a un fracaso parcial, habrá llenado cumplidamente su cometido humano.

Esto que podríamos llamar pesimismo estético nos introduciría a oscuros problemas humanos que no podemos atender en este trabajo. Nos alienta, sin embargo, que la estética pueda aludir a ellos, señalarlos a distancia, aunque quizá una solución científica satisfactoria de ellos se nos escape una y otra vez de entre los manos.

90.- El Dinamismo artístico sobre la vida general del hombre.

Pasemos ya al estudio del dinamismo creador sobre la vida general

del hombre. Nos interesa el problema de la conformación artística de vivencias y objetos no-artísticos y de estados culturales generales.

El primer problema en uno de sus aspectos, ha sido frecuentemente discutido y satisfactoriamente resuelto. Distinguimos vitalmente una obra de arte, de un objeto artísticamente conformado, porque la obra de arte no es instrumento para una actividad del hombre, no sirve para otra cosa. El objeto artísticamente conformado, no nos sirve por ser artístico -una vajilla, un automóvil, un vestido, un armario- sino por la utilidad a que está destinado. La obra de arte, lo artístico, en este sentido, es finalidad en sí misma. Ya hemos indicado cómo aun la arquitectura no es arte porque nos congregue, protegidos de las inclemencias del tiempo, sino por la exaltación de una vivencia humana producida por el espacio luminoso construido por la mano del hombre. Esta finalidad en sí de la obra de arte no tiene más sentido que su oposición a lo instrumental, que no es instrumento, que no es medio para actividades técnicamente, económicamente, biológicamente útiles. Las cosas que rodean al hombre pueden dividirse desde este criterio de instrumentalidad útil; y las cosas "inútiles" han tenido en la vida cultural de la humanidad extraordinaria importancia. El arte no es un fin en sí para el hombre, simplemente no es instrumento para actividades útiles. Desde otro punto de vista, la utilidad humana del arte como educación de la tolerancia, de la libertad, de la mesura, de la estima humana de sus semejantes, es incomparable. Sobre todo, sirve para hacer al hombre más radicalmente humano, esa es su utilidad máxima. Es un medio para el hombre, que sabe, por la misma vivencia estética, que el arte no es un fin en sí mismo. Esta distinción entre instrumentos y obras de arte no es completamente adecuada. Pero la

diferencia entre ambos no la encontraremos fácilmente en el árbol de Porfirio. La diferencia la enseña la vida misma, la vivencia de un instrumento y de una pintura; aunque esa vivencia sea difícil de ser expresada lógicamente, la vida sabe distinguir los dos tipos de vivencia y el análisis que hemos hecho puede contribuir para demostrar que no es una diferencia irracional o meramente subjetiva, sino que puede fundamentarse científicamente.

Pero el arte conforma esos mismos instrumentos y otras vivencias humanas no artísticas. La vivencia religiosa puede hacerse artística en la pintura, en la escultura, en la arquitectura, en la poesía y hasta en la danza. Así surge un arte religioso o un arte cívico o un arte militar, que son conformaciones artísticas de tales vivencias. El artista encuentra su vida en un circunmundo dado - religioso, político, civil, etc. - encarnado en formas dadas. No necesita tocar ni deformar los contenidos; su tarea es dar presencia nueva a los mismos contenidos que otros hombres han vivido antes que él. Este tipo de obras de arte es particularmente digno de estudio por el compromiso que supone en el artista y el contemplador, entre la vivencia específica, religiosa; por ejemplo, y la vivencia estética. La integración de ambas vivencias es difícil de obtener y fácilmente una obra de hondo sentido religioso es artísticamente floja, o una excelente obra de arte resulta religiosamente superficial. El artista debe coordinar en su vivencia la confluencia de lo religioso y de lo creador; una integración nueva que de ser descuidada sufrirá serias sanciones artísticas. Esta confluencia parecería suponer una limitación a la libertad creadora del artista. No es así. Si la vivencia religiosa es intensa, esa misma vivencia espoleará la libertad creadora del artista.

El conflicto sobreviene cuando la vivencia religiosa o cívica o militar son sinceras pero desorientadas; si no hay sinceridad no existe tal conflicto sino una de tantas mixtificaciones religiosas y artísticas.

El artista no será un reformador del contenido de la religión, no es esa su tarea. Pero sí puede dar presencia más recia, libre y jubilosa a su vivencia religiosa, a la vivencia religiosa de la comunidad. Esa presencia será capaz de avivar la vida religiosa de sus semejantes, en cuyo circunmundo hace presente una nueva vivencia artístico-religiosa. Impresiona hondamente pensar que la inestable vida del hombre es estimulada por estas presencias de su circunmundo: Movimientos religiosos vigorosísimos, como los Benedictinos de todos los tiempos, los Mendicantes franciscanos del siglo XIII, los Jesuitas del barroco posttridentino echaron mano del canto, de las pastorelas, del teatro, de la pintura y arquitectura para fortalecer y renovar la vida religiosa de sus contemporáneos. Es una afirmación banal señalar que no parece haber existido momento histórico de renacimiento religioso que no haya sido acompañado de una actividad artística notable. Es decir, aunque religión y arte sean cosas distintas -lo mismo se diría de la milicia y del civismo- entre ambas no sólo no hay oposición, sino una tendencia mutua a completarse. Quizá podría decirse lo mismo de todas las formas humanas de vida: entre ellas y el arte existe una posibilidad visceral de integración; algo que no ocurre entre las formas restantes de vida humana entre sí -economía y religión, religión y civismo, religión y milicia-, aunque sea posible y debida una estructuración entre ellas. Lo artístico sería pues, diríamos usando el viejo vocablo escolástico, una forma de vida que trasciende las otras formas humanas de vida. Hay posibilidades de conformar artística-

mente todas las formas humanas de vida. Así confirmamos una de las afirmaciones fundamentales de nuestro estudio: la posibilidad de conformación del circunmundo humano. Todas esas vivencias, todas esas formas de vida, al tomar presencia en el circunmundo adquieren una posibilidad de conformación que puede darles libremente el arte. Ideológicamente cristalizarán en fórmulas inmutables; pero las fórmulas alejadas de la vida mueren por consunción. Apenas una idea religiosa o cívica o militar o económica se hace vida, toma presencia -lo mismo se diga de una imagen, de un sentimiento, etc.- caen en la conformabilidad del circunmundo humano. Apenas "algo" -así, tan vagamente- es vida humana, el arte puede darle una más humana y libre presencia.

Podemos concluir que la posibilidad del trabajo artístico comienza con la vida, con la vivencia del hombre-en-su-circunmundo.

Pueden existir, por lo tanto, obras de arte religioso, político, cívico, militar, etc., cuando el artista ha creado una presencia a esas vivencias del hombre. Pero también podrán existir obras de arte en que el hombre no viva ninguna de esas presencias, sino meramente su libertad conformadora del circunmundo. Tales serán las obras de arte abstractas.

Caeremos así en la cuenta de que la tarea artística humana, la vivencia creadora, enraizada en el mismo existencial del hombre-en-su-circunmundo posee un dinamismo vastísimo que no encuentra barreras sino en la muerte, en lo no vivo. Cada nuevo movimiento artístico auténtico será una resurrección del hombre, del ser hombre-en-su-circunmundo, una liberación de la rutina, del mecanicismo, de la monotonía, de la hipocresía que galvaniza lo humano hasta convertirlo en cadáver. Más abajo volveremos a esta finalidad restauradora de la vida humana en este mundo por la

vivencia artística creadora.

91.- Tratemos de resolver ahora, apoyándonos en los datos anteriores, la función del arte en la conformación de un estado, de un momento cultural histórico de una comunidad.

Taine, portavoz estético de los positivistas, afirmaba que el arte, que la obra de arte es un producto del "estado general del espíritu y de las costumbres que la rodean" (432). Esta tesis no es más que una deducción de la filosofía positivista general. Hoy día la investigación científica ha rechazado el ambiente como causa total de las formaciones culturales (433).

El problema tiene otro aspecto desde el punto de vista de la filosofía de Carlos Marx. Según él: "las ideas dominantes son las de la clase dominante". "La clase, detentando los medios de producción material dispone por ello de los medios de producción espiritual". "El desarrollo político, jurídico, filosófico, religioso, literario, artístico, etc., reposa sobre el desarrollo económico" (434). El arte no es más que una de las superestructuras, de las apariencias bajo las cuales se esconde una estructura económica determinada. En esta teoría, podríamos encontrar algún elemento estético aprovechable. Afirmar que la estructura económica condiciona el arte es una exageración que encierra nada más que un grano de verdad.

El problema es mucho más complejo. Taine y Marx son dos nombres, dos opiniones acerca de un tema demasiado importante, para agotar su discusión con esas dos teorías. "En verdad, diremos con Lützel, las relaciones (entre sociedad y arte) presentan muchas variaciones. Existe en el arte una múltiple libertad respecto a la sociedad; una múltiple vincula-

ción con ella; una múltiple superformación de la sociedad, que por obra del genio se convierte en material de su trabajo" (435). No repetiremos el análisis hecho por Lützel en el lugar citado. Dentro de las ideas de este estudio el problema sería si la estructura existencial creadora del hombre está fatalmente determinada en su vivencia por la clase dominante, por los medios de producción, por la búsqueda de la subsistencia. En otras palabras, ¿el hombre está ineludiblemente conformado por un aspecto de su circunmundo: el aspecto económico? Al examinar la estructura del existencial creador humano encontramos como uno de los elementos más significativos la insatisfacción con lo dado. Esta insatisfacción es una de las condiciones de la libertad humana ante el circunmundo. Porque el hombre no se satisface necesariamente con lo dado, puede elegir otra conformación de su circunmundo. Esta insatisfacción puede referirse también al estado económico social que lo rodea, pero afecta a muchos aspectos de la vida del hombre, más íntimos que la abundancia o la escasez de sus medios de subsistencia. Quizá pueda afirmarse que la capacidad de insatisfacción está en razón directa con la potencia creadora del genio. Podrán existir artistas -y existen sin duda- más o menos dotados de potencia creadora; pero la idea marxista supondría que el artista, al experimentar la insatisfacción de su circunmundo, excluido en algún modo de esa insatisfacción la estructura económica de su época. La insatisfacción del hombre, dentro de la cual pueden caber variaciones de intensidad, se refiere a su mismo ser hombre-en-su-circunmundo y la estructura económica, aunque importante, no contiene elemento alguno que pueda dulcificar esa insatisfacción.

Por lo demás, historiadores como Teynbee han demostrado que no exis-

ten razones de peso para tomar científicamente en serio las afirmaciones materialistas del marxismo relativas a la historia de las generaciones humanas (436).

92.- En el capítulo próximo discutiremos más ampliamente la mutabilidad del arte, pero estamos ya en condiciones de afirmar que depende sólo muy parcialmente del circunmundo que rodea al artista (437).

¿Hasta dónde puede una generación de artistas dar carácter a una época cultural? ¿Puede el arte, la actividad artística humana, conformar una etapa de la cultura?

Una etapa cultural humana es convergencia de muchos factores, de muchos contenidos -jurídicos, religiosos, económicos, políticos- cuya reforma no corresponde al artista. En ese sentido el arte no intentará nunca conformar una época. Pero el arte, el artista, tienen un poder de conformación de la vida: su feudo es la vida del hombre, la tensión polar del hombre-en-su-circunmundo. Todos esos contenidos tienden a tomar presencia en la vida del hombre. Y sobre la presencia de esos contenidos el artista puede ejercer su vivencia creadora, sin que siempre logre rectificar los "entruetos" que esos contenidos traigan consigo. Usando esta potencialidad los artistas han logrado no pocas veces en la historia conformar periodos históricos de comunidades humanas más o menos vastas. El Renacimiento y el Romanticismo -dos vigorosos movimientos estéticos dotados de ideas y decisión- lograron más influencia en la vida occidental que el movimiento artístico, nuestro contemporáneo, que a pesar de su bullicio y de su impacto violento en el espíritu humano, no ha podido agruparse sino bajo la etiqueta superficial de "modernidad". La vida de Goethe, uno de los más grandes artistas que han pisado la tierra, ofrece fructuosas lecciones



nes.

Mientras el arte sea fiel a su tarea de conformador del circunmundo humano, presentando a sus semejantes posibilidades de vivencias humanas libremente creadoras, podrá influir en el momento cultural que conviva, aunque otras influencias no-estéticas, pasajeramente más fuertes, parezcan arrinconarlo.

Los artistas de nuestra época deben poseer más viva conciencia de su tremenda tarea humana. Su influencia en la vida del hombre será siempre disputada por otras fuerzas, que no siempre servirán para fortalecer la conciencia de libertad de la comunidad humana "en este mundo". Lo más difícil será persuadir a los artistas que no podrán desempeñar esa tarea dispersos en el retiro de su propio trabajo; es necesario que intenten hacer labor colectiva, sin desanimar sus propias personalidades, para lograr la influencia que de ellos necesitan sus contemporáneos.

93.- Aspectos morales del dinamismo estético.

Hemos colocado en el centro de la actividad artística del hombre su libertad creadora que conforma el circunmundo. Esta libertad posee un vigoroso dinamismo que conforma no sólo la obra de arte y el ambiente que la rodea, sino vivencias humanas estéticas y sus vivencias humanas no-estéticas. Discutamos ahora las relaciones entre esta libertad creadora y las normas morales.

Moral o inmoral son primariamente calidades del acto humano; atañen a los objetos solamente en función de los actos humanos relacionados con ellos. Por tanto, el problema primario es el de la moralidad de la actividad creadora del artista; el segundo será la moralidad de la vivencia del contemplador; en tercer lugar podemos estudiar la moralidad o inmor-

lidad de una obra de arte.

El deber-ser moral impera en el hombre en cuanto tal, en el acto humano. Sólo una actividad no humana, sólo dejando de ser hombre podría un ser o un acto eludir las normas morales. Un acto humano realizado con libertad y advertencia será necesariamente bueno, malo o indiferente moralmente hablando, según sea conforme, contrario o marginal a las normas morales. El acto indiferente es aquel respecto al cual la norma moral ni manda ni prohíbe. Puesto que el hombre artista no deja de ser hombre, sus actos no escapan al universo moral, está sometido a ellos. Cuando el artista crea una obra de arte puede consciente y libremente poner actos que de suyo sean inmorales. Notemos, sin embargo, que la actividad artística creadora conforma al circunmundo dando a sus contenidos una presencia, una temporalidad, que los saca del tiempo histórico y del tiempo natural. En este sentido podría afirmarse que la obra de arte quedaba en sí misma al margen de lo moral, por su temporalidad artística peculiar.

Algunos estetas no dudan en afirmar que "la moralización constituye el fin del arte" (438), y "puesto que la personalidad humana se cumple en la moralidad, fundamento de toda poesía es la conciencia moral" (439). Estas afirmaciones no son exageradas, puesto que el arte es una actividad radicalmente humana y la verdadera moral es un humanismo integral. Jersenson dice que "el arte no humaniza con los preceptos sino con el ejemplo" (440). Estas afirmaciones disipan inmediatamente la opinión superficial tan difundida de que la moral es un obstáculo en la actividad creadora del artista.

La verdadera obra de arte no podrá ser de suyo inmoral. La presencia artística creada por el artista la sustrae a una situación natural,

en la cual podría aparecer como inmoral. Por tanto, la obra de arte auténtica podrá producir efectos inmorales en el contemplador, por impropiedad de éste, pero no ser ella en sí misma inmoral. El desnudo en sí mismo no es bueno ni malo y si el contemplador lograra situarse en la temporalidad artística en que el desnudo está situado, no reportaría de éste mayores daños. Muy distinta del desnudo artístico es la pornografía. "En la pornografía, la realidad presentada no es más que un pobre sustituto de la realidad (natural)" (441). Existe la posibilidad de un punto de partida temático igual para la pornografía y el arte auténtico; en éste la obra es una vivencia de libertad creadora, en aquélla el resultado es una turbia excitación de la sensualidad. Una sana educación estética, sin ignorar las tendencias desordenadas que el pecado original ha dejado en el hombre, habituaria a una contemplación limpia y elevada de las obras de arte, de la cual en vez de recibir daños morales, el espíritu del alumno obtendría una más honda libertad interior.

No necesitamos, pues, discutir ulteriormente la moralidad de la vivencia contemplativa. Una verdadera obra de arte puede hacer daño moral a un contemplador; pero la culpa no será de la obra de arte; ¿estará de más recordar la ingenuidad humana de otras edades, que pudo llevar el desnudo a las bóvedas mismas del templo sin escándalo farisaico de los contemporáneos?

94.- Finalidad del dinamismo artístico del hombre.

Discutimos, por último, el problema de la finalidad del arte: ¿para qué hace el hombre obras de arte? ¿para qué son las obras de arte? Estas dos cuestiones están íntimamente enlazadas entre sí, ya que la obra de arte, como tal, no es más que la condensación de la vivencia estética del

artista.

No vamos a discutir en este momento el concepto delicado y multiforme de finalidad. La pregunta podría enunciarse: ¿Para qué sirve el arte? ¿qué sentido tiene el quehacer artístico humano? En esta pregunta, "sentido" tiene una significación de destino; Destino quiere decir no instrumentalidad o mediatización, sino rumbo; hacia qué apunta la actividad artística del hombre. Esta cuestión es sólo marginalmente estética, perteneciente en propiedad a la metafísica del quehacer estético humano.

Esta cuestión metafísica no puede menos de hacernos reflexionar: por qué el hombre y su actividad son seres con sentido, con destino hacia otra cosa. La pregunta correspondiente a ésta: ¿de dónde viene el arte? o sea, el origen del arte, ha sido respondida en lo que antecede, refiriéndonos a la estructura existencial del hombre-en-este-mundo. No necesitamos llevar más lejos la discusión. Pero al investigar la finalidad metafísica, el destino existencial de la actividad creadora humana, nos encontramos preguntando en realidad por el destino de esa estructura existencial del hombre: ¿para qué es capaz el hombre de conformar su circunmundo?, que viene a asestar a otra más honda: ¿para qué existe el hombre en su circunmundo? ¿para qué el hombre y el circunmundo son dados precisamente como conformables? o sea, el verdadero problema metafísico es el destino de esa conformabilidad del hombre y del circunmundo, de la dinámica conformadora del circunmundo que posee el hombre. ¿El hombre conformador de su circunmundo está necesariamente destinado a otra cosa, a otro mundo? Dejamos esta cuestión a la antropología filosófica y nos limitamos a estudiar la finalidad metafísica, el destino existencial de la conformabilidad del circunmundo y del hombre, de la dinámica conformadora

del artista.

Las respuestas históricas a este problema están generalmente inspiradas en un sistema filosófico general del que es entresacada una filosofía del arte. Es cierto que al problema antropológico general deberá responderse desde una ideología antropológica, y al problema metafísico, desde una metafísica del hombre. Por otra parte, las soluciones propuestas a este problema tienen formas que sólo parcialmente discrepan entre sí. Hegel afirma que la finalidad del arte es manifestar la idea en forma sensible y que el fin del arte es la moralización (442). Estas dos afirmaciones no son inconciliables. La primera es metafísica y la segunda moralmente social. Es decir: el arte puede servir para muchas cosas, pero el problema pregunte por su finalidad, por su destino metafísico. Así pueden ser parcialmente verdaderas muchas respuestas dadas al problema de la finalidad del arte aunque sean inadecuadas a la pregunta por el destino existencial de la actividad artística humana.

Dejémos a un lado cierta finalidad económica que el artista puede tener en su trabajo, cuando con él, como cualquier mortal, se gana la vida. Esta finalidad es adjetiva y cuando llega a predominar, el arte queda comercializado, y la actividad artística mercantilizada producirá artículos comerciales para la cotización turística, pero no verdaderas obras de arte. Comercializar significará siempre subhumanizar, cosificar al hombre y a su trabajo; ninguna actividad humana sufre tan desastrosamente como el arte la humillación que le impone el comercio.

Al estudiar Kant analíticamente el tercer momento de los juicios de gusto desde el punto de vista de la relación de fines, obtiene esta definición (443): "La belleza es la forma de la finalidad de un objeto en

cuanto es percibida sin la representación de un fin". Esta cualidad no atañe directamente al trabajo creador sino a la forma de belleza, a la cosa bella; no propiamente a la obra de arte. Bergson, en su estudio sobre lo cómico, ha trasladado al arte el primer momento de la analítica kantiana acerca de lo bello, el desinterés en el gusto estético, "el rompimiento con la vida vulgar" como característica del arte (444). Este desinterés no afirma nada positivo de la finalidad del arte, solamente califica un aspecto de la actividad creadora, subrayando el desprendimiento y la insatisfacción con el circunmundo dado. Este desinterés requerirá un análisis más detenido, pues describirlo simplemente como "rompimiento con la vida vulgar" deja abierta la posibilidad de un interés por la vida no vulgar. El desinterés por la vida vulgar alude sobre todo a un desinterés económico o productivo; pero ese desinterés está compensado por un interés absorbente en la conformación del circunmundo. Algo parecido podría decirse de la finalidad sin fin de Kant, que despoja toda finalidad egoísta o personalmente placentera, pero no una finalidad de conformación del circunmundo.

Hemos aludido ya a la moralización como finalidad del arte. Si moralizar significa hacer a los hombres más humanos, tal opinión es susceptible de ser correctamente entendida; y entonces el arte no sería un mero instrumento para exponer determinados principios o normas morales. Esta discusión supondría un afinamiento del significado de la palabra moralizar. Cuando ésta significara el mero cumplimiento de normas morales, el arte moralizador vería en el contenido de la obra y no en la libertad creadora la razón de ser del arte, la obra sufriría una desarticulación interior por el predominio de un elemento no artístico.

Después de lo que hemos dicho en otros párrafos acerca del placer estético no será necesario volver a las teorías hedonistas que defienden el placer como finalidad del arte (445). Estas teorías han revestido muchas formas, hasta las que proponen un placer crudamente orgánico, como finalidad del arte. En cierta forma participa del aspecto hedonista la teoría que considera el arte como juego, y el juego como resultante de un excedente de energías en el organismo, que piden salida. Dewey ha criticado atinadamente esta teoría, que hoy tiene ya muy pocos adeptos (446).

Recordemos también las teorías psicologistas que ponen como finalidad del arte el despertar el alma o el fugarla de la realidad. Spencer, Schopenhauer, han considerado el arte como una puerta de escape de las circunstancias adversas o triviales de la vida (447).

Estas teorías, como casi todas las anteriores, más que falsas son incompletas. Tienen claros nexos con las ideas de moralización y de desinterés; pero encierran una peligrosa actitud que puede dañar el desarrollo del trabajo creador. El arte no es una ausencia de lo real, puesto que conforma los aspectos de la vivencia humana. Supera la monotonía y la rutina por una nueva conformación del circunmundo. Cuando el arte nos reconduce a la vivencia del existencial humano en el circunmundo, nos rescata a la esclavitud de lo inauténtico, para hacernos encarar con nueva decisión nuestra tarea en el mundo.

Las estéticas dependientes de Hegel atribuyen al arte una finalidad apofántica del ideal, de la verdad, de las esencias (448). Esta finalidad es intelectualista, cognoscitiva, dependiente de la dirección general de la filosofía. Es un intento de convertir el arte en una subfilosofía. Hoelderlin afirma: es tarea del poeta "rondar como rastreador y vidente

secretos de otro modo inexpresables". Las relaciones entre verdad y arte han sido estudiadas repetidas veces (449). Una obra de arte no es más artística porque su contenido sea más verdadero o menos artística porque su contenido sea evidentemente falso. Los grandes artistas y poetas han logrado presencias más vivas y en este sentido más verdaderamente humanas. Pero esta verdad, esta autenticidad humana, no tiene qué ver con la verdad lógica. Los secretos puestos de manifiesto por los artistas no dicen contenidos nuevos sino posibilidades humanas increíbles de conformación del circunmundo.

96.- La finalidad, el destino del arte es humanizador: hacer al hombre más perfectamente hombre (450). Esta idea ha sido fervorosamente aplicada por Berenson (451): "El humanismo, como yo desearía interpretarlo, es la voluntad de conformar, de ornamentar un mundo en el cual nosotros podemos actuar como instrumentos para el bienestar cada vez más grande de nosotros mismos y para el mejoramiento de este universal hogar de vida en cuya construcción y solidificación estamos ocupados.

"No entiendo por humanismo lo que quizá significó originalmente esta palabra, cuando el progreso cultural parecía imposible sin un retorno a los clásicos, a saber, la devoción a los estudios gramaticales de los autores griegos y romanos, tan apropiadamente descritos en "el funeral de un gramático" de Browning; sino lo que arriba intenté definir como "cultura" y lo que ahora trataré de explicar con mayor detalle.

"El humanismo consiste en la creencia de que podemos hacer algo valioso con la vida en este planeta; que la humanidad puede ser humanizada y de que trabajar para este objetivo es una felicidad. Una humanidad humanizada es la creación suprema, la mayor obra de arte que puede concebir-



se, la obra de arte que, como nos enseñaron los filósofos de la antigüedad, desde Platón a Plotino, Dios estaba creando. Conscientes o no, somos sus colaboradores, contribuyendo cada uno como podemos: mampostería, sillares o cimientos, ornamento, decoración o humilde utilidad según nuestras capacidades. El humanismo nos daría conciencia de nuestra tarea y no sólo afirmaría en nosotros la fé en el éxito final aunque distante de nuestra empresa, sino también nos enseñaría a deleitarnos en el empeño por conseguirlo; al desarrollarse en nosotros, nuestra inteligencia aclararía más y más nuestra visión, fortaleciendo nuestra determinación de realizarlo. Quizá nuestro mundo no es otra cosa sino el orden que nosotros estamos dándole hasta hacerlo un cosmos -instrumentos hechos para un modo peculiar de selección y ordenamiento-. Cuanto más nos perfeccionemos y refinemos como instrumentos, mejor será el cosmos que estamos arrancando al caos.

"El humanismo no contradice, mucho menos combate, la esperanza de un Reino de los cielos, interior o ulterior a nuestra vida en este mundo. Está en oposición a cualquier religión que no afirme la vida. Disputa solamente con aquellas creencias que condenan la alegría de vivir sobre la tierra proclamándola un infierno, o cuando más un valle de lágrimas. El humanismo cree que si existe un más allá -que ni afirma ni niega- será un estado para el cual la experiencia terrestre nos ha dispuesto, preparado y educado. Está en armonía con la enseñanza de San Basilio el Grande, que mostraba el mundo como un establecimiento de educación para el alma racional. Y el gran humanista Guillermo de Humboldt dice: estamos aquí para vivir, y únicamente lo que hayamos hecho durante nuestra vida será lo que llevemos con nosotros".

Dentro de la teoría que desarrolla nuestro estudio, la finalidad completa de la vivencia estética es la vivencia de la libertad creadora del hombre en su circunmundo. Al regresar el hombre a esa actitud ante el mundo, su fuerza humana, su decisión de vivir, su mesurada confianza en sí mismo se aploman y fortalecen y una más ancha benevolencia hacia la humanidad puede ser incorporada en su vida.

-----

NOTAS AL CAPITULO IV.

- (400) Historia de las ideas estéticas en España. Marcelino Hernández y Pelayo. Tomo I, p. 40 y s.s.
- (401) Benedetto Croce. Aesthetica in Nuce, p. 114.
- (402) Cfr. Collingwood, Outline, p. 47.
- (403) Rainer María Rilke. Duino Elegies, p. 9. En la introducción, los traductores nos dan una idea del proceso de composición y las dificultades que Rilke hubo de superar en la composición de sus magníficas Elegías de Duino. El mismo Rilke, en sus Cartas a un Joven Poeta, da prudentes consejos para esa fatigosa estudio de crítica del propio trabajo.
- (404) Heinrich Lützel, Einführung in die Philosophie der Kunst. Capítulo II página 66. Véase también La Psicología de la Creación Artística, E. Nicol. Filosofía y Letras. (Julio-Septiembre), 1944, p. 17-32.
- (405) Lützel op. cit. p. 67. Die Schöpferische Stimmung.
- (406) A primer of modern art. Sheldon Cheney, p. 23. Eliel Saarinen, Search for Form. Saper Vedere. Matteo Marangoni.
- (407) Max Doerner. Los Materiales de Pintura y su Empleo en el Arte, p. 7.
- (408) Acuérdesse el famoso y reciente caso de los Vermeer falsificados, por Hans van Heegeren, y de los Hoochs, en el cual más de un crítico advirtió con tiempo la falsificación.
- (409) Ludwig Ritter, en su obra: Recuerdos de la Vida de un Pintor Alemán, citado por Lützel, Führer zur Kunst. ps. 56 - 57.
- (410) Henry Moore. Sculpture and Drawings. With an introduction by Herbert Read.
- (411) Hegel - Jankélévitch, Esthétique, ps. 105, 113 passim.
- (412) H. Lützel - Führer zur Kunst, p. 25.
- (413) H. Lützel - Philosophie der Kunst, p. 21.
- (414) H. Lützel - Führer zur Kunst, p. 29.
- (415) H. Lützel - Führer zur Kunst, p. 1.
- (416) El arquitecto Albert Mayer, de Manhattan, ha sido empleado por el gobierno de Punjab para construir en el valle de Chandigarh la

nueva capital del Punjab.

(417) En 15 de agosto de 1949, la revista americana Time dedicó a Neutra un reportaje popular, particularmente luminoso.

(418) Lützel - Führer zur Kunst, p. 40.

(419) "Si un momento llevaran la carga del poema dadle - dirían - al poeta la palma del martirio". Pablo Antonio Cuadra. Canto Temporal.

(420) "La vida es verso en vida, respiro en verso y es peor que morir no ser poeta". Angel Martínez Salgorri. Su Sueño de Almirante, inédito, según creemos.

(421) En las representaciones al aire libre en Canadá, en Francia, en España y en Italia, cuando son presentadas de noche, se ha logrado con frecuencia suprimir casi por completo muchos artificios teatrales, por considerarlos innecesarios.

(422) Aristóteles. Poética. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana. Universidad Nacional Autónoma de México. 1946. García Bacca. Introducción p. CXIV.

(423) ibid. p. 8, texto griego 1449 b 24-31.

ἔστιν οὖν τραγῳδία κίρησις πρὸς ἐπισημοπάθειαν καὶ  
τελευτῶν μέγεθος ἐχούσης ἠδυσμέναι λόγια, χυρῖα ἐκάστῃ  
τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς πορτοῖσι, ὁρῶντων καὶ οὐ  
διεππαυγχαλίστα, οὐ ἔλεος καὶ φόβος περαινόμεθα  
τῶν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν.

(424) Un extraordinario ejemplo de este libre manejo del tiempo en la obra de arte, es la conocida novela de Huxley: El tiempo debe detenerse.

(425) Dewey - Mamos. El Arte como Experiencia, p. 71.

(426) En el último periodo de su trabajo Dilthey desarrolló en varias de sus obras una teoría de la comprensión, a la cual evidentemente no aludimos en este pasaje, que se refiere totalmente a una comprensión del arte de tipo exclusivamente intelectual.

(427) E. Meumann, José J. de Urries y Azara. Introducción a la Estética Actual, p. 47.- Antonio Caso, Principios de Estética, p. 69.

(428) Meumann op. cit. p. 56.

- (429) Caso, op. cit., página 83.
- (430) Über das Wesen des Kunstwerkes, 1948, p. 36, cfr. Bernard Berenson, Aesthetics and History in the Visual Arts, Pantheon 1948, p. 217.
- (431) Heumann op. cit. ps. 46, 47.
- (432) Taine - Filología del Arte, p. 39.
- (433) Toynbee - a study of history, p. 61. Toynbee cita un interesante párrafo de Means, quien después de un estudio serio del influjo del ambiente afirma: "El ambiente no es la causa total de las formaciones culturales".
- (434) Sobre la Literature y el Arte. Marx y Engels. Traducción de Pedro Peralta. Editorial Calozino. La Plata, 1945, ps. 35, 51 y 54.
- (435) Lützel - Philosophie der Kunst, p. 63.
- (436) Nos referimos a la teoría general de Toynbee respecto a la génesis, crecimiento, ruina y desintegración de las civilizaciones, así como a las alusiones que hace al Marxismo en ps. 368 y 445.
- (437) Lützel - Philosophie der Kunst, p. 65.
- (438) Hegel - Jankélévitch, Esthétique, tomo I, p. 43.
- (439) Benedetto Croce. Aesthetica in Nuce, p. 105.
- (440) Bernard Berenson - Aesthetics and History in the Visual Arts, Pantheon 1948, p. 133.
- (441) Lützel - Philosophie der Kunst, p. 82.
- (442) Hegel - Jankélévitch, Esthétique, tomo I, ps. 43 y 77.
- (443) Kant - Gabelin, Critique du Jugement, p. 67.
- (444) Antonio Caso, Principios de Estética, p. 63.
- (445) Acuérdesse la frase de Juan Elías Schlegel, citada por Lützel (Philosophie der Kunst p. 41) "el objetivo final del arte es el placer que se experimenta en la imitación". Véase también Carrit The Theory of Beauty, ps. 60 y 61.
- (446) Dewey, El Arte como Experiencia, p. 247. Antonio Caso, Principios de Estética, p. 17.
- (447) Sobre las teorías del despertar del alma, Hegel hace una interesante crítica. Esthétique, Vol. I, p. 33. Sobre Spencer véase Dewey p. 48 op. cit. y la alusión a Schopenhauer en Carrit op. cit. 124 ss.

- (448) Hegel - Jankélévitch, op. cit., tomo I, p. 77.
- (449) Lützel; Philosophie der Kunst, p. 89.
- (450) Lützel, Philosophie der Kunst, p. 41.
- (451) Bernard Berenson, Aesthetics and History in the visual arts, ps. 126, 127.
-

CAPITULO V.

INESTABILIDAD DE LA VIVENCIA ESTÉTICA.

97.- Objeto de este capítulo.

La teoría estética que exponemos en este trabajo está basada en una estructura general: -el hombre-en-su-circumundo. Esta estructura existencial vive su circumundo en vivencias cualificadas por la actividad que el hombre desarrolla en torno suyo. Una de esas vivencias es la vivencia artística y otra la vivencia filosófica; en nuestro caso la vivencia estético-filosófica. La vivencia humana en su circumundo tiene características generales, que emanan de la estructura existencial: vivencia, dinamismo, mutabilidad. Estas características no son realidades distintas sino aspectos de una estructura viviente: la del hombre en este mundo. La filosofía estética debe fijar las peculiaridades de la vivencia estética, que la hacen distinta de las otras vivencias, todas ellas son vivencias dinámicas, mutables, pero con muy señaladas diferencias entre unas y otras.

Hasta aquí hemos procurado aislar lo distintivo de la vivencia y del dinamismo estético. En este capítulo nos corresponde estudiar la mutabilidad o inestabilidad propia de la vivencia estética.

A modo de introducción discutiremos en general la mutabilidad de la vivencia humana, para entresacar las peculiaridades de la mutabilidad de la esfera de vivencias estéticas, procurando fijar lo mudable y lo permanente en ella.

Como esta esfera está compuesta de una actividad creadora, de obras de arte y de los elementos presentes en ellas -material, técnica,

contenido, presencia, etc.; de la contemplación y la crítica de las mismas, del dinamismo conformador de las vivencias no artísticas y del pensamiento filosófico-estético; deberemos ocuparnos de la mutabilidad de cada uno de sus componentes.

Comprendemos fácilmente que sin este capítulo nuestro estudio de la vivencia creadora quedaría incompleto. Advertimos, sin embargo, que la mutabilidad, como el estudio de la vivencia, apuntan al núcleo de lo estético: el dinamismo artístico humano en su circunmundo. Al estudiar la mutabilidad de lo estético, completaremos el estudio de la dinámica artística humana en este mundo. Este capítulo nos dirá algunas limitaciones de esa capacidad conformadora; nos hará descubrir también inesperadamente el múltiple riesgo del quehacer estético humano y sus relaciones con la estructura existencial del hombre-en-su-circunmundo.

98.- Estructura existencial -mutabilidad -temporalidad.

Desde las primeras páginas de este trabajo intentamos poner en guardia al estudioso de la estética frente a las palabras. La palabra de la conversación, la palabra del poema, la palabra filosófica, siendo todas palabras, signos articulados, no todas llevan la misma claridad de significado, ni todas avisan el riesgo de su oscuridad. La palabra llega al hombre en el ambiente infantil de la familia, se instala en su espíritu amigablemente, pero rara vez el hombre advierte las posibles insidias de la palabra, instrumento nomenclatorio de las cosas, no siempre revelador de ellas. Con las palabras el hombre es capaz de distinguir una cosa de otra, un aspecto de otro. Fácilmente toma las distintas palabras como señal de realidades distintas. La fenomenología, o al menos uno de los tipos de fenomenología, ha prestado importantes servicios en esta cate-



losa reflexión acerca de las palabras (500).

Esta advertencia general debió preceder el estudio de este capítulo, quizá el más delicado de nuestro trabajo.

Comencemos con tres palabras y tres ideas: existencial humano en el circunmundo, mutabilidad y temporalidad. A primera vista nos encontramos con tres conceptos distantes entre sí; aunque fácilmente comprendemos que pueden ser tres aspectos de una misma realidad. Una investigación más detenida nos hará ver que son tres matices distintos de un mismo hecho.

Hemos llamado existencial humano en el circunmundo una estructura que la conciencia humana descubre en el hombre, en su acción sobre el mundo que lo rodea. Al operar el hombre sobre su circunmundo descubre aspectos estructurales del mismo mundo, revelados por la acción del hombre sobre aquél. Esa estructura la describimos como conformabilidad, posibilidad de conformar el hombre su propio mundo interior y posibilidad de conformar el circunmundo. Indicamos que esa estructura no pretende indicar el género próximo y la última diferencia del hombre, metafísicamente considerado, según las exigencias de la lógica formal; sino más bien el hombre viviente, no este o aquel solamente, sino los hombres todos, en viva interacción con su circunmundo. Preguntamos por lo que hace precisamente hombre al hombre-en-su-circunmundo; literariamente diríamos lo que hace que el hombre desempeñe un papel humano en el mundo, o más exactamente aquello por lo que vive humanamente su circunmundo. No es, pues, una definición esencial sino vital. El núcleo de esa vivencia es la conformabilidad, pero ya indicamos que no es una mera potencia: poder ser conformado; sino una estructura de vida polar: conocimiento de

lo dado y cognoscibilidad del circunmundo dado - insatisfacción en el nombre de un circunmundo insatisfactorio - capacidad de elegir (búsqueda y elección) de parte del hombre y posibilidad de otras conformaciones de parte del circunmundo - acción conformadora del hombre y circunmundo conformado por el hombre. De esta estructura existencial podrían deducirse muchos caracteres psíquicos y aun biológicos del hombre. A la antropología metafísica corresponderá analizar esta extraña correspondencia del hombre y su circunmundo y las implicaciones últimas de su destino.

Esta estructura existencial o vivencial, según el momento en que la consideramos, -como arquitecturada o como vivida- manifiesta en su misma raíz la mutabilidad o inestabilidad. Mutabilidad e inestabilidad no son vocablos perfectamente unívocos. La primera dice la posibilidad de cambio, la segunda una carencia de fijeza o de permanencia. En la conversación podemos intercambiarlas, pero en el uso filosófico es conveniente trazar nitidamente sus aristas. Mutabilidad puede referirse a una cosa largo tiempo estable, pero que en alguna circunstancia puede ser cambiada. Inestabilidad expresa más hondamente la ausencia de cimientos permanentes, aunque en apariencia el edificio sea sólido e incommovible. Por eso hemos preferido inestabilidad. La biografía personal, la historia que es biografía colectiva, el desarrollo individual y el progreso colectivo de la humanidad, aunque aparentemente definitivos, están expuestos a posibilidades de destrucción o de mejoramiento por las fuerzas del circunmundo o del hombre mismo. Conformabilidad existencial no quiere decir que en todos los órdenes, infaliblemente, el hombre busque y encuentre siempre lo mejor. Los hombres de nuestro siglo saben demasiado de la capacidad del hombre para retroceder, para decaer y desaparecer. Confor-

abilidad es inestabilidad hacia lo que llamaremos mejor o peor, ser o no ser. Lo bueno siempre susceptible de perfeccionamiento. según el tipo de actividad que llamemos buena: económica, sociológica, política, moral, etc. está expuesto también a la decadencia y al retroceso. Por tanto, inestabilidad y conformabilidad son la misma realidad humana en el circunmundo y la raíz de la mutabilidad está en la estructura existencial inestable del hombre. La inestabilidad no adviene desde fuera a la vivencia del hombre. Su mismo ser hombre en este mundo es su peculiar mutabilidad. Es una estructura hecha inestable, aun en sus aspectos biológicos.

Si examinamos los elementos que he os señalado en esa estructura conformadora y conformable, veremos acrecentarse las posibilidades de inestabilidad. El conocimiento de lo dado abre ya una ancha puerta a esa inestabilidad. El conocimiento de lo dado es parcial, perfeccionable, a veces unilateral, quizá subjetivo, excesivamente coloreado del estado espiritual de la persona que conoce. La insatisfacción, tan accesible, tan inmediata al hombre, es estimulada por los factores más distantes: clima, biología, inadaptación social, reflexión, idiosincracia y afirmación de la propia personalidad. El momento siguiente -la búsqueda y la elección- hace patente esa inestabilidad en el hombre mismo, en su acción creadora, incitada siempre a una ulterior, inalcanzable perfección. La conformación ejecutada sitúa la cosa en el circunmundo, revelando sus limitaciones y posibles defectos; atrayendo de nuevo la insatisfacción del hombre, que sentirá un nuevo impulso a superar lo hecho. La insatisfacción es una revelación intensa de esa inestabilidad humana, que si es una alusión a la finitud y perfectibilidad del circunmundo, no es me-

nos una conciencia de la capacidad humana para no satisfacerse con cualquier cosa. Esa insatisfacción es un estado multifásico no meramente biológico; ni imaginativo, ni volitivo, ni intelectual, sino globalmente insatisfacción del hombre en su circunmundo. Esa insatisfacción tiene qué ver con la misma situación del hombre en su universo (501), y emana, por tanto, de la estructura polar del hombre y del circunmundo vivido por el hombre.

El tipo de inestabilidad humana corresponde naturalmente al tipo de estructura existencial del hombre. Tanto el hombre como el universo están estructurados en esa inestabilidad (502). Quizá sea conveniente añadir que la inestabilidad no es sólo interior en el hombre y extrahumana en el circunmundo. Siendo la realidad-de-verdad el hombre-en-su-circunmundo, la inestabilidad afecta la misma polaridad entre el hombre y su mundo y muchos factores convergen para hacer menos permanente esta interacción (503).

Pasemos ya a la temporalidad del hombre-en-su-circunmundo. Esta temporalidad nada tiene qué ver con el tiempo medido con relojes, ni con el espacio-tiempo físico-matemático, que ha puesto en problema las formas kantianas de la sensibilidad. La temporalidad es la duración, el tipo o tipos de duración de una cosa, puesto que en el hombre la duración biológica no es la duración psicológica. La duración de una cosa es esa misma cosa y la duración del hombre-en-su-circunmundo es ese mismo hombre-en-su-circunmundo, sus vivencias del circunmundo. Esta duración es, por tanto, la duración de su estructura existencial vivida. Es esa misma estructura viva, en vida, podríamos decir en duración vital. Entendemos que esa estructura puede describirse en términos de conformabilidad. La

temporalidad del hombre-en-su-circunmundo es, pues, su vivencia, sus vivencias de conformabilidad de signo positivo o negativo. La muerte sería la renuncia o la incapacidad para conformar o para conformarse a su circunmundo. La muerte es el fin de la temporalidad de un hombre, de una comunidad o de una cultura. Esta temporalidad dice también necesariamente mutabilidad o inestabilidad. Dice una duración de hecho expuesta a los más inesperados riesgos, aun a la desaparición, pero sobre todo la inestabilidad, el continuo transitar de un pasado a un presente y a un porvenir.

El tiempo es la palabra que dice la inestabilidad en la duración, la estructura nos dice inestabilidad de un modo de existir, de una vivencia en el circunmundo. El hombre de este mundo es un ser conformable y conformador por lo mismo sujeto a duración. La duración fluye de su conformabilidad y de su capacidad conformadora. "Fluye" es una expresión que describe únicamente la anterioridad para el pensamiento de la conformabilidad. En realidad conformabilidad y temporalidad son una misma realidad. El tiempo no lo hace el hombre, puede percibir en algún modo su duración; el tiempo es el hombre mismo, la duración de su existencial, de sus vivencias conformadoras. Ellas son las que se encuentran frente a muchos riesgos, inevitablemente transitorios. Esos momentos del existencial -conocimiento de lo dado, insatisfacción, búsqueda y elección, conformación del circunmundo- son la temporalidad misma del hombre, su duración en el mundo. El hombre puede detenerse en la satisfacción de lo dado, pero su duración no se detiene y esa misma duración lo hace inepto para encontrar satisfacción definitiva en su circunmundo. Su misma duración biopsíquica lo hace inestable.

99. Estructura existencial e historicidad.

La historia escrita es la narración científica de la vida, biografía personal o colectiva, humana o no humana; la historia narra científicamente, a base de datos comprobados según su tipo de investigación, la vida en este mundo. Su ocupación es narrar la inestabilidad de la vivencia humana o de lo no humano, aunque en algún modo relacionado con el hombre en "este mundo".

La historia escrita es posible porque puede referirse a una historia vivida, a una vivencia histórica. No necesito aclarar que vivencia histórica no quiere decir vivencia narrada; significa vivencia durable, vivencia inestable, vivencia de conformación o de conformabilidad, otra vez en signos de posible sentido opuesto. La historicidad no tiene que ver con lo abstracto, sino con lo concreto; con lo viviente, con la vivencia humana o con otros tipos de existir en el circunmundo, expuestos también a la tensión de la existencia.

Historicismo es una palabra que puede tener muy varios sentidos (505). Su verdadero problema, afirma Ippelisch, son las ventajas y desventajas de la historización fundamental de nuestro saber y de nuestro pensar para la formación de una vida espiritual personal y para la producción de las nuevas relaciones de vida político-social" (506). Entendemos inmediatamente el significado del Historicismo al recordar la inestabilidad o historicidad de la vivencia humana. El historicismo se apoya en la inestabilidad del existencial humano y de sus productos; pero uno de los tipos de historicismo pretende historizarlos desde fuera, desde el ambiente general de la cultura o de las costumbres, desde la estructura económica, desde el sistema político, etc. (507). Historicidad

puede significar inestabilidad óntica, ya que sólo en ese plano puede valer el historicismo absoluto. Saliendo del plan óntico, tal historicismo se encontraría en peligro de caer en escepticismo o en el relativismo filosófico, que vienen a ser lo mismo, aplicando sus métodos fuera del objeto de sus consideraciones, un caso historicista más de la óntica humana. El historicismo puede hablar de inestabilidad en el conocimiento, en el pensamiento; en el saber de tal época y de tal hombre. Nada podría afirmar del pensamiento o del saber humano sin dejar de ser historicista. La inestabilidad, además, no significa necesariamente invalidez, falsedad, etc.; quiere decir simplemente - y esto tampoco puede afirmarlo ese historicismo - que la vivencia humana en el circunmundo en tal momento alcanzó tal presencia y que esa presencia no es definitiva ni inmutable: no porque sea falsa, sino porque siempre será perfeccionable, aclarable, interpretable en nuevos sentidos. Permítaseme un ejemplo-límite, por decirlo así, de una esfera de conocimientos no-filosóficos.

En Teología católica llaman "verdades reveladas" exclusivamente a aquellas que fueron manifestadas por Dios de palabra o por escrito y que todos los hombres deben creer para salvarse. Con la muerte del último de los apóstoles la revelación pública, obligatoria para todos, quedó clausurada. Dios no volverá a manifestar una revelación pública después de ese momento. Para los católicos no podrán existir verdades novísimamente reveladas públicamente. Pero la revelación divina es para el conocimiento y para la vida del hombre y el conocimiento y la vida de esas revelaciones por el hombre si están sujetas a una cierta historicidad. No en el sentido de que mañana pueda ser falsa la revelación que hoy fue

verdadera. Eso no ha ocurrido y estamos seguros, aunque no por razones filosóficas, que nunca ocurrirá; pero sí en el sentido de un mayor o menor conocimiento, de una mayor o menor adaptación a la vida humana de esas mismas verdades reveladas (508). Las investigaciones humanas nunca constituirán una revelación, pero pueden conducir a descubrir verdades reveladas que no habían sido explicitadas con suficiente claridad, aunque desde los orígenes de la revelación estuvieran presentes en ella y fueran implícitamente reconocidas y admitidas por todos y aun explícitamente por algunos grupos considerables.

Por tanto, un historicismo legítimo despierta nuestra conciencia al humilde reconocimiento de la inestabilidad del hombre, de esta ciencia, de esta cultura, a su posibilidad de perfeccionamiento o de decadencia. El defecto consiste en deducir de errores colectivos, innegablemente históricos, la invalidez o incertidumbre de todo conocimiento humano; de la falibilidad histórica, de la imperfección histórica de las más grandes inteligencias, no la falibilidad del saber puramente humano sino la invalidez lógica o crítica de todo saber. Es cierto que el circunmundo dado a cada hombre puede influir en la coloración de su pensamiento, en la misma inestabilidad de su sabiduría; pero afirmar la ley general de que el conocimiento humano está basado y circunscrito en un circunmundo histórico, con el cual cae o persevera, es una ley que escapa a las capacidades de investigación de la óptica historicista.

Repetamos, por tanto, que el historicismo no puede pretender validez más que en el plano óptico, en ese plano es una fructuosa y humilde advertencia a la inestabilidad de la vivencia humana en el circunmundo, pero que esa inestabilidad no puede predecir ni el signo, ni la potencia



de las vivencias humanas, ni legislar en general sobre las vivencias pasadas. Aunque parezca paradójico, el historicismo no es el fundamento de la libertad histórica del hombre, sino la condenación a ser esclavo de sus circunstancias. Esta esclavitud es el resultado de no poder alcanzar el historicismo la estructura existencial del hombre. Ella, en su fijeza mudable, en su permanencia inestable, es la mejor garantía de la libertad creadora de la humanidad en este mundo.

#### 100.- Historicismo y pensamiento filosófico.

Siendo nuestro trabajo de carácter estético filosófico, detengámonos algo más en el historicismo del pensamiento filosófico, sin intenciones de agotar ese vasto problema, que no podemos soslayar, filosofando acerca del arte.

El pensamiento científico, -como el quehacer económico, político, social, jurídico, artístico, etc.- es una de las vivencias humanas conformadoras del circunmundo. Como vivencia humana conformadora, vive el existencial humano en el circunmundo y es por tanto histórico, temporal e inestable. ¿Cómo puede surgir de una vivencia inestable un contenido permanente del saber?

El saber es captación cognoscitiva del circunmundo. Tal captación conforma cognoscitivamente el circunmundo, la misma captación es una conformación, una presencia cognoscitiva del circunmundo fabricada por el hombre. El hombre cree siempre captar la realidad en sus conocimientos; sólo la crítica científica nos ha enseñado a ser más reservados con nuestra sabiduría espontánea. La realidad óptica decimos que es fluida, temporal, o sea conformable. Volvemos a encontrar una estructura simétrica del hombre y del circunmundo. La vivencia óptica es inestable e inesta-

ble es también el circunmundo, aunque las dos inestabilidades sean de carácter distinto. La del hombre humana o inhumanamente conformadora, la del circunmundo más o menos humanamente conformable. ¿Puede una vivencia inestable lograr un contenido permanente captado de un circunmundo inestable también?

Examinemos tres palabras: permanente, absoluto y cierto. Entre las tres hay escondida una claridad indispensable en nuestra investigación.

Permanente se opone a inestable, absoluto a relativo, cierto a incierto (probable, dudoso, etc.) Ninguno de los tres términos quiere decir, de suyo, "perfecto", en el sentido de imperfeccionable, que algo no pueda perfeccionarse en profundidad, en claridad, en universalidad -alcanzando un mayor número de órdenes, de relaciones, etc. Por tanto la pregunta que nos estamos haciendo - ¿Puede lograrse un contenido permanente en una vivencia cognoscitiva inestable acerca de un circunmundo inestable también?-, no quiere preguntar por un contenido imperfeccionable, sino meramente permanente, absoluto o cierto.

Esa permanencia, y esa certidumbre, varían según los aspectos del circunmundo que son investigados y consecuentemente según los métodos empleados. En físico-química, en físico-matemática, en general en el saber científico-natural, todo el mundo sabe que la permanencia de la ciencia científico-natural está condicionada tanto al sistema matemático utilizado, como a los instrumentos de observación. ¿No resultan las fórmulas lo mismo en una teoría ondulatoria, que en una teoría corpuscular de la luz? ¿No existe una célebre fórmula que posibilita la transición entre las fórmulas ondulatorias y las fórmulas corpusculares? El saber

científico-natural es permanente, absoluto, cierto, desde un sistema da-  
do de observación, porque es sabiduría de observables. El saber cientí-  
fico-natural trabaja la realidad observable, no la realidad en sí misma.

El saber histórico, del historiador, es permanente, absoluto y cier-  
to, dada la información testimonial reunida. Un saber histórico, dado  
determinado control metodológico de los datos, podrá ser permanente, pe-  
ro no imperfeccionable. Podrá estar seguro, y como yo, cuantos examinen  
el caso, de que algo ocurrió y de que no aparecerán testimonios contra-  
dictorios insolubles. Pero eso no quiere decir que mi conocimiento no  
pueda perfeccionarse. El que pueda perfeccionarse no quiere decir que  
no sea absoluto para todos los que estudien el caso, permanente y cier-  
to para quienes conozcan determinada información histórica. La historia  
pregunta primera y principalmente qué dicen los testigos válidos que ocu-  
rrió. Desde este punto de vista una documentación sólida es apodíctica.  
Después del control científico de esa información estoy seguro histórica-  
mente que eso ocurrió. Históricamente es permanente, absoluto y cierto  
para todos los tiempos, lugares e individuos que, según esa información  
científicamente controlada, eso ocurrió. Esta permanencia y certeza his-  
tórica no es la físico-matemática, pertenece a otra conformación cognos-  
citiva del pasado del circunmundo, pero el conocimiento humano capta al-  
go históricamente permanente.

El saber teológico podría dividirse en natural y sobrenatural. Allí  
el problema es muy distinto. Investigada la existencia de un Ser supra-  
mundano, supratemporal, inconformable por el hombre, la investigación  
puede alcanzar algo permanente, si sus métodos son adecuados. La permanencia  
proviene del objeto mismo del estudio; es una vivencia cognosci-

tiva inestable, perfeccionable o caíble, acerca de un aspecto estable del circunmundo. El absoluto teológico no provendrá privativamente del método o del instrumental de conocimientos, sino del mismo objeto conocido.

La filosofía es un saber espiritual, sin instrumentos que refuercen nuestro poder sensible de captación del circunmundo, porque no es un saber de observables, de apariencias, sino de realidades. En ella el problema historicista llega a su máxima tensión. Toda filosofía pretende ser un saber de realidades o es mera palabrería escéptica. Todo saber sensible es saber de fenómenos, pero sabemos que los fenómenos son realidad sensible, no realidad en sí. En la imposibilidad de confiarse a su saber sensible el hombre acude a sus potencias cognoscitivas interiores. La Filosofía pretende captar la realidad, o al menos investiga, pregunta, problematiza acerca de la realidad que pueden captar las potencias cognoscitivas del hombre. No pregunta cómo es el circunmundo humano visto desde el bruto, desde el ángel o desde Dios, sino desde el hombre, desde cualquier hombre; algo más: cualquier potencia cognoscitiva intelectual estará de acuerdo con sus hallazgos o no estará en contradicción con ellos, aunque en perfección puedan ser incomparablemente más elevados. Se trata, pues, de algo permanente, absoluto, cierto acerca del circunmundo inestable, acerca de la realidad del circunmundo inestable, válido para todos los tiempos, lugares e individuos, que posean un desarrollo intelectual semejante. Todo filósofo problematiza y trabaja con esa pretensión y sólo pueden ser soberbios los que no han sentido la pesada cruz de una verdadera búsqueda científica de la filosofía. Volvamos a preguntarnos ahora: ¿Puede lograrse una conformación cognoscitiva permanente de la realidad del circunmundo desde una vivencia inestable?

Es doloroso, pero saludable, reconocer que una conformación total no ha sido obtenida nunca hasta ahora por ningún hombre. Existen unas cuantas verdades en que un enorme número de hombres están de acuerdo, por diversos motivos, pero es enorme el número de problemas - algunos de ellos vitales para la supervivencia del hombre en este mundo - en cuya solución padecemos estridentes divergencias. No sólo eso: no ha construido hasta ahora ningún hombre un conjunto de conocimientos filosóficos, en que no sea posible descubrir algunos errores. Quizá nadie ha alcanzado a formular siquiera definitivamente todo el propio pensamiento (509). Onticamente el Historicismo tiene muchas razones.

Pero la permanencia de un conocimiento no dependerá nunca del número de hombres que estén en acuerdo o en desacuerdo con él. Un conocimiento positivo será permanente si está de acuerdo con todos los hechos conocidos; será filosófico si tiene el derecho de afirmar que está de acuerdo (cierta o probablemente) con todos los hechos conocidos y concebibles del mismo tipo. El positivismo pretende ser una sabiduría de hechos, pero en realidad pretende afirmar con certeza que los hechos por venir estarán siempre en conformidad con sus leyes.

En otras palabras, una ciencia positiva conoce y ha conformado hechos conocidos y puede afirmar que probabilísimamente en el porvenir todo ocurrirá como hasta ahora. Es una ciencia de probabilidades, produce conocimientos estadísticamente permanentes.

Pero la Filosofía aspira a conformar todos los hechos concebibles en un circunmundo vivencialmente, ónticamente inestable. Onticamente nada es permanente debajo del sol, aunque sensiblemente "no pasa nada nuevo debajo del sol natural" (510).

Sólo que la Filosofía, la metafísica, no trabaja con lo óntico, propiamente, sino con lo ontológico. Lo ontológico es lo permanente en lo inestable de un orden de seres. Lo metafísico es lo permanente en la inestabilidad del universo. ¿Puede alcanzar una vivencia inestable un contenido ontológico o metafísico? Advertimos que lo permanente pertenece al contenido, no a la vivencia. Si en el circunmundo una vivencia inestable puede captar algo permanente, su contenido podrá ser permanente o para un orden de seres o para cualquier ser estable o inestable.

La posibilidad de un contenido permanente la descubrimos en la permanencia de la inestabilidad, de la conformabilidad del hombre y de su circunmundo, en la permanencia de la tensión polar entre hombre y circunmundo, en la permanencia del dinamismo humano sobre el circunmundo. Esta permanencia no es sólo la historia del hombre en este mundo, es la ontología del hombre en este mundo. La permanencia de la inestabilidad nos liberta del historicismo y nos hace posible una ontología del hombre en su circunmundo. Esta estructura existencial es la base de una investigación estética.

Lo que hemos llamado ontología estética describiría lo permanente, la estructura dinámica del quehacer artístico creador del hombre, en su historia. La óntica estética estudiará la individualidad vivencial estética: tal obra de arte, tal proceso creador, tal crítica, etc. Siendo lo artístico una vivencia específica y privativamente humana, entendemos que no podría hablarse con entera propiedad de una metafísica estética, ya que la metafísica estudiaría lo permanente en el ser del universo vivido por el hombre. Por este camino encontramos una división interesante y natural de los trabajos problemáticos de la Estética filosófica.

101. Vivencia e inestabilidad del circunmundo estético.

Como hemos dicho varias veces, entendemos por vivencia la actualización concreta e individual del existencial creador del hombre operando sobre un aspecto del circunmundo. La vivencia estética es la conformación integradora del circunmundo para humanizarlo con libertad creadora.

Hemos indicado hasta aquí las calidades de temporalidad, historicidad e inestabilidad de la vivencia humana en el circunmundo. Podríamos decir algo más. Considerada la estructura existencial del hombre como algo estático y quieto la vivencia sería la temporalidad, la duración de esa estructura, la conformabilidad y capacidad de conformación realizadas, la inestable actuación del hombre en su circunmundo.

En la vivencia estética como en otros tipos de vivencia en el circunmundo: económica, jurídica, sociológica- el hombre conforma el circunmundo. Es una conformación integralmente humana y su núcleo es precisamente esa capacidad de conformación del circunmundo.

En la vivencia estética encontramos también un conocimiento de lo dado, una insatisfacción, una búsqueda y elección (en este momento está situado el dinamismo integrador intrínseco al hombre en su vivencia) y la ejecución exterior.

Cada uno de estos momentos de la vivencia estética participa de la inestabilidad existencial, referida precisamente al aspecto estético del circunmundo.

Las diversas vivencias del hombre-en-su-circunmundo se distinguen desde luego por su material, digámoslo así, conformable y por la finalidad de la acción conformadora. Si el hombre en su circunmundo vive cuan-

do lo conforma, esa vivencia conformadora quedará precisada, no por sus momentos, que serán los del existencial, vivido en las diferentes acciones conformadoras, sino por el aspecto del circunmundo conformado por tal vivencia. Además, las otras vivencias conformadoras apuntan a finalidades concretas, generalmente utilitarias. El hombre conforma por algún fin tal o cual aspecto de su circunmundo. Precisamente la tensión, el desafío del circunmundo contra el hombre obliga a una finalidad vital general, distribuida en las diferentes finalidades que componen la finalidad de supervivencia del hombre-en-su-circunmundo. Tal supervivencia exige medios instrumentales de defensa, de alimentación, de diversión, de convivencia, de conocimiento e investigación, etc. El aspecto del circunmundo que conforma cada una de esas vivencias responde a una de las exigencias parciales de supervivencia humana. Ese aspecto conformable del circunmundo es un reto parcial dentro del reto general del circunmundo frente al hombre. Pues bien, también la vivencia estética conforma un aspecto del circunmundo y responde a un reto del circunmundo. Ese aspecto y ese reto podrían describirse en general como la desintegración, la deshumanización, la esclavitud, la mecanización de la más honda entraña del hombre, de su libertad creadora, causados por el circunmundo. Otros aspectos del circunmundo podrán deshumanizarlo, si no son afrontados varonilmente, hasta destruirlo y hacerlo desaparecer por hambre, por ignorancia, por debilidad biológica, por inferioridad social. El circunmundo conformable estéticamente es lo que hay en él contra la libertad creadora del hombre, lo que resiste en el material, en la técnica, en la crítica, en la contemplación. El circunmundo es conformable estéticamente pero requiere esfuerzo humano la tarea de confor-



mación: es inertemente conformable. Esa inercia del circunmundo, mortal para el hombre, es el reto a la vivencia estética, sobre él pone su poderosa huella el hombre, lo sacude, lo domeña, lo humaniza para sobrevivir libremente en medio de la asachanza esclavizadora del circunmundo. Esa inercia no está acurrucada sólo en el material -color, sonido, masa, espacio, palabra, movimientos- esa inercia invade también sociedades, grupos y personalidades humanas. Al artista, al arte, corresponde despertarlas, inquietarles, impulsarlas insistentemente cuesta arriba, hacia la cima señora de la libertad. Parecería como si el hombre, dejado a sí mismo, huérfano del arte, tendiera naturalmente a descender otra vez a la rutina mecánica de lo naturalmente inhumano. Un poeta norteamericano contemporáneo ha dicho:

The poet who wishes not to play  
Games with words,  
His affair being to awake  
dangerous images  
and call the hawks... (511).

No falta quien piense que la plástica griega -hito permanente del arte occidental- fue la máxima realización de la belleza física humana y con su obra señaló como ideal eterno del arte humano lo físicamente bello. Dejo la palabra a Litzeler: "Pero aún en el Helenismo, por ejemplo en el altar de Pérgamo, irrumpe siempre de nuevo la fuerza y el fervor del hombre griego. Los siglos primitivos y la edad clásica demuestran plenamente que en lo griego alentaba una fecunda fiereza, que conquistó para sí el equilibrio, por un encadenamiento de la plenitud y por el señorío de impetuosas pasiones. Debe, por tanto, volver a meditar el concepto de clásico: clásico no significa un sosiego casual y tranquilo, sino lucha y osadía. Porque para el griego el dominio de la impe-

tuosidad contenía más alto valor que una erupción desenfrenada de fuerzas, conformó su arte en hermoso equilibrio contra el cual asediaba sin cesar, grande y fogosa, la marca de la vida, balanceando mesuradamente el deseo ardiente y la fuerza sossegada" (512). Esto quiere decirnos que el arte griego no fue otra cosa que una conformación humana de un circunmundo impetuoso, librando equilibradamente el riesgo de lo cadavérica-mente fijo y ordenado y el peligro de lo primitiva y oscuramente desordenado. Aunque en abstracto el reto más destructor del circunmundo sea siempre la inercia contra la libertad creadora del hombre, en cada paisaje, en cada sociedad, en cada cultura, en cada religión, en cada etapa de la historia la inercia revestirá formas nuevas, ruinas antiguas que fueron en su día conformaciones audaces y la vivencia estética del hombre, frente a esta insidiosa inercia del circunmundo natural y humano, sentirá la urgencia de su potencia creadora en una mutabilidad, en una inestabilidad, que es la salvación contra la muerte de lo humano en el circunmundo.

Ante la vivencia estética, inestable en sus cuatro momentos, como diremos inmediatamente, la inestabilidad no es la mera conformabilidad inerte del circunmundo; sino una condición de supervivencia humana ante el circunmundo, de supervivencia del hombre-en-su-circunmundo en perpetua pendiente inclinada hacia la inercia de la muerte.

#### 102.- Vivencia estética e inestabilidad.

Las vivencias del hombre en su circunmundo son temporales, históricas y por lo mismo inestables.

La vivencia estética posee características peculiares, además de las que presenta el aspecto del circunmundo que ella conforma.

No intentamos decir que la duración de la vivencia estética, la temporalidad estética en el hombre, sea distinta de su duración vivencial. La duración, la temporalidad humana va transcurriendo, por decirlo así, en vivencias estéticas, jurídicas, religiosas, científicas o en vivencias pasivas, en que el hombre recibe y padece sin crear, sin problematizar, sin elegir. Pero en esa duración continua y total la vivencia estética en sus diversos momentos está sujeta entrañablemente a la inestabilidad, a una temporalidad más rápida o más fugaz. La historicidad, o sea el condicionamiento a la inestabilidad creadora del hombre, es más honda que en otras vivencias.

La vivencia estética como toda vivencia del hombre en su mundo comienza con un conocimiento de lo dado estéticamente por otros hombres en las obras realizadas: pinturas, esculturas, música, arquitectura, etc. Vamos a discutir primero la vivencia creadora, dejando para los párrafos siguientes la inestabilidad de la obra de arte y de las vivencias contemplativas y críticas.

En este primer momento el artista es un contemplador, un crítico. Le dan materiales determinados, técnicas determinadas, escuelas artísticas determinadas. Le presentan temas o motivos a que otros artistas han dado ya presencia en sus obras de arte. Un estudio elemental le hace caer en la cuenta, dentro de su propio y más estrecho circunmundo artístico, que un artista puede conformar en estilos diversos -épocas diversas de un artista como decimos ahora-, que dentro de una misma escuela cada artista tiene peculiaridades personales, que en épocas diferentes los estilos de un mismo pueblo han sufrido cambios sensibles. Pero si tiene ocasión de comparar lo dado por los artistas de su propio pueblo,

con lo dado por artistas de otros pueblos y de otras épocas, captará inmediatamente la mutabilidad, la inestabilidad de lo estéticamente dado. El circunmundo en general se da como conformable. El circunmundo estético se da al conocimiento, a la conciencia del artista y del contemplador como algo conformado por hombres, conformado en una inestabilidad de los materiales trabajados, de la técnica, de la composición, de los motivos y de la presencia integral del motivo o tema. Cuanto más amplio es el conocimiento del circunmundo estético dado a un artista -y este circunmundo ha sido extraordinariamente ampliado con los descubrimientos etnológicos y antropológicos posteriores al siglo XVI- más claramente percibe la mutabilidad del quehacer estético humano que ha producido obras tan hondamente diversas entre sí a lo largo de la historia. La integración estética se da al conocimiento como algo mutable, no sólo en sentido de perfeccionable, como cualquier creación humana, sino precisamente como inestable estéticamente: prescindiendo de la fragilidad de los materiales, de la transitoriedad de la cultura que ha producido determinada obra de arte, el hombre hace pintura, escultura, arquitectura, condensando en presencias netamente distintas su libertad creadora. Por tanto el artista conoce el circunmundo estético dado por otros hombres como algo mutable, inestable en sus elementos y en su integralidad.

De este conocimiento brota la insatisfacción estética. Ya hemos visto que la insatisfacción es un elemento estructural del hombre en su circunmundo. La insatisfacción estética relativa al quehacer artístico humano es honda y amarga porque conduce al hombre a los escondidos hontares de su insatisfacción existencial. Esta insatisfacción del hombre-artista, que puede comunicarla, hacerla vivir a sus contemporáneos y a

sus críticos, acentúa la historicidad, la inestabilidad del quehacer estético. En otros tipos de vivencia la inestabilidad puede provenir de una satisfacción más o menos utilitaria no lograda: economía, derecho, ciencia, etc. En arte la insatisfacción utilitaria no existe o no es estética. La insatisfacción puede referirse al material, a la técnica, al tema, a la presencia integral del tema. La única insatisfacción propiamente estética es la referida a esta presencia integral del tema, que es la verdadera creación estética. Es la insatisfacción de la libertad creadora, capaz de crear nuevas presencias. El pintor, por ejemplo, no pretenderá pintar mejor que el Greco o Rembrandt, pero quiere dar al mismo contenido que ellos trataron una presencia que condense una nueva libertad creadora, o bien a otros contenidos una presencia pictórica libremente creada por él. Esta presencia de la obra de arte que condensa la libertad creadora sitúa la vivencia del artista en una inestabilidad proveniente de esa misma libertad. Si el artista lograra una satisfacción estética con el buen arte del pasado, la creación artística moriría en la tarea infame del copista. Pero el artista, aún consciente de la presencia artística lograda por grandes maestros del pasado, siente la insatisfacción personal por crear algo distinto, algo suyo y pone manos a la obra: no tendrá quizá-nada mejor, pero sí algo suyo, de su época espiritual. Al tratar de la inestabilidad de la obra de arte advertiremos que la presencia integral realizada por un artista genial ha emulado en libertad creadora cuanto había sido hecho por sus contemporáneos y predecesores, pero en su técnica, materiales, presencia del tema, en su misma libertad creadora está sometido a su temporalidad, a su circunmundo, que limitan las posibilidades creadoras a una temporalidad humana dada. Es-

tas limitaciones, inevitables en una presencia artística dada por un hombre, son la inestabilidad de la tarea artística creadora, porque ellas despiertan la insatisfacción y espolean la libertad creadora de artistas auténticos. Cualquier limitación de la libertad creadora, hace inestable la obra de arte, indefinitiva, insatisfactoria; pero esas mismas limitaciones estimulan la libertad creadora del artista.

La insatisfacción activa del artista, insatisfacción que deriva hacia la acción conformadora del circunmundo, lo conduce a la elección buscadora. La ejecución de la obra de arte es precedida por un estadio de bocetos, de apuntes, consciente e inconsciente en que el artista va eligiendo la presencia definitiva de su obra. En este estadio el ejercicio de la libertad creadora nos manifiesta intensamente la inestabilidad de la obra. La insatisfacción ha preparado al artista a buscar una presencia de máxima libertad creadora en la integración de los elementos que la componen. El artista piensa fácilmente - y hasta cierto punto no sin razón- que una obra que permita un despliegue intenso de la personalidad, condensará una plena libertad creadora. Este principio sería exacto si la obra, una vez ejecutada, no quedará expuesta a la vivencia de otros hombres, que no son el artista mismo. El artista está subordinado además a sus limitaciones personales, a limitaciones de material, técnica, presencia del tema. El artista puede elegir una presencia en que él viva una extremada libertad creadora personal e indudablemente obtendrá una obra de arte vigorosa; pero el artista no puede escapar a su temporalidad, a su duración integral. Podemos afirmar que entre los posibles elementos de su elección, no encontrará nunca una temporalidad integral y otra temporalidad más libre de temporalidad, para

todo su alcance, cuando meditamos ya no en el quehacer artístico de este o aquel artista, sino en el quehacer artístico del hombre en el mundo.

Podemos prescindir por el momento de la inestabilidad en la vivencia contemplativa, en el "gusto", en la apreciación de la obra de arte, ya que más adelante deberemos ocuparnos de esto.

La inestabilidad del quehacer artístico humano, es un hecho que nos entra por los ojos cuando consideramos los productos artísticos del hombre en este mundo. Contrariamente a lo que ocurre en la vivencia moral, jurídica, religiosa, científica, etc., la vivencia artística de los hombres cambia de cultura a cultura, de una época cultural a otra, de región a región dentro de una misma cultura, de hombre a hombre y aun en la historia de un mismo artista de una época azul a una época rosa, de una época académica a una época cubista o impresionista (513). Este cambio no es fatal, tampoco es necesaria la estabilidad. Simplemente el quehacer artístico humano es inestable. El hombre esculpe, plasma y construye, poetiza y melodiza. La actividad es múltiplemente permanente, pero los resultados son distintos y los tendremos en cuenta al estudiar la obra de arte.

La inestabilidad más radical de lo estético, del quehacer estético, la considero en su riesgo de perderse en lo falsamente estético o en sus contenidos vivenciales no-estéticos, de desaparecer en la vida general humana arrinconado por otra vivencia humana del circunmundo.

Permanece la actividad artística humana y frente a ella permanece también el riesgo de perderse. Son dos constantes de la actividad humana. La diferencia es que en la vivencia religiosa económica, instrumen-

escoger entre las dos. Su libertad creadora no puede disolver el existencial propio del artista y su obra estará situada inestablemente en la temporalidad transitoria del mismo artista.

La inestabilidad de la obra misma queda patente cuando regresemos a considerar los ensayos y bocetos que preceden la ejecución de la obra. El artista vive en ellos una serie de posibilidades de composición, colorido, recursos técnicos, etc., que revelan a su espíritu intensamente que la presencia de la obra finalmente lograda no es la única que pudo tener, que su presencia no es fatalmente necesaria, sino que pudo ser más fuertemente integrada. La obra realizada es el resultado de una elección, de una buena o pasable elección, pero no de la mejor, de una elección inmejorable para todos los tiempos y todas las épocas. De la multitud de bosquejos ha surgido una presencia para la obra de arte. Para quien sabe su historia, la aparente solidez y firmeza se torna fluida en una visión de posibles cambios y transformaciones, que podían haber resultado en una presencia más poderosa y estable todavía. Siempre que un espíritu dotado de más vastas capacidades conformadoras o de fuerza integradora más potente se sitúe ante una obra de arte, su trabajo buscador y selectivo despojará la obra de su aparente estabilidad, descubriendo en ella posibilidades de más libertad y de más vasta integración.

La ejecución del artista da presencia exterior a su obra, dotándola de una cierta estabilidad, de una temporalidad, de una duración que es presente-porvenir, ya que la obra está destinada a perdurar, al parecer sin mutaciones interiores, expuesta solamente al rigor de los hombres y de los tiempos.

Pero la inestabilidad del quehacer estético creador se muestra en



tal, etc., el riesgo está nítidamente señalado para una norma, que determina lo verdadero y lo falso, lo religioso y lo irreligioso, lo legal y lo ilegal, etc. En arte pueden señalarse normas técnicas, pero no existe algo así como una norma artística: todo aquello que el hombre produce para integrar libremente, humanamente, su circunmundo es quehacer artístico; más o menos fiel a los cánones técnicos.

De una obra podemos decir que es más o menos artística, con respecto a sí misma, cuando la integración de sus elementos está más o menos lograda en la elección de material, técnica, motivo, irradiación espacial, etc. El quehacer artístico humano está expuesto a debilitarse en cada obra y en cada obra permanece siempre a distancia de su propia perfección. Esa integración malograda, falseada, es el riesgo permanente del quehacer artístico. El artista sabe que su integración siempre será incompletamente realizada, siempre será posible una más poderosa integración de los elementos, no respecto a una norma ideal, sino respecto a la obra misma, que el artista tiene entre manos. Es una inestabilidad de lo estrictamente estético, del producto de la libertad creadora del hombre, inestable en su posible perfección.

Otro coeficiente de inestabilidad proviene de la capacidad de conformar artísticamente vivencias que en sí mismas no son artísticas, como la vivencia religiosa, económica, política, etc. Estas vivencias dan al arte un contenido: un poema religioso, una música militar, un drama político, una arquitectura comercial, etc. Es destino básico, si no exclusivo, del arte, integrar libremente las vivencias humanas. Este trabajo pone en compromiso la integración artística y el motivo o tema. La obra de arte será la presencia artística de un tema religioso, político,

militar, etc. Sabemos perfectamente que una obra de arte no recibe su presencia artística del tema que presenta, sino de la libre integración lograda por el artista. Pero en esta tarea conformadora de vivencias humanas el equilibrio entre el motivo y la integración está sujeto a una inestabilidad, que, por desgracia con mucha frecuencia, es resuelto a favor del motivo, con perjuicio de la integración artística. Pueden señalarse ejemplos de vivencias, por ej. religioso-militares: un impulso religioso inspira la milicia, el ejercicio de las armas. En la obra de arte el sentido religioso profundo deberá equilibrarse peligrosamente con el vigoroso sentido artístico y este vaivén pondrá en nueva inestabilidad el quehacer del artista. En la vivencia religioso-militar pueden claramente fijarse los aspectos religiosos y los aspectos militares. En la obra de arte deberá integrarse el motivo con los otros elementos artísticos, que serán conformados por la libertad creadora del artista. Aquí asoman otros elementos permanentes en su tarea: las otras vivencias y la posibilidad de conformarlas artísticamente, pero esa permanencia nos recuerda la inestabilidad de ese equilibrio entre vivencia artística y vivencias no-artísticas, que no tiene más norma, desde el punto de vista estético, que la libre integración del artista.

Esta capacidad del arte para conformar otras vivencias, -que no es mutua de parte de las otras vivencias: ya que no toda la vida humana puede conformarse militar, económica o política o religiosamente-, nos conduce al verdadero riesgo histórico del quehacer artístico, al que ya aludimos parcialmente en párrafos anteriores.

No sólo la vivencia y la convivencia humana más insignificantes están en posibilidad de ser libremente integradas, artísticamente conformadas;

si la tarea del hombre-en-su-circunmundo deriva de sus poderes de conformación, existe una exigencia derivada del mismo existencial creador del hombre-en-su-circunmundo que lo impulsa a conformarlo libremente, dentro de las humanas limitaciones. Todos los hombres poseen en diversos grados ese mismo poder, aunque los artistas, por un supremo dominio de la técnica, estén más preparados para realizar determinadas conformaciones. Esta exigencia de humanización integradora no es individual, no se limita al circunmundo individual, sino alcanza vivencias colectivas, al circunmundo social; es una exigencia de integrar humanamente el mundo de la colectividad -tribal, nacional, regional, quizá internacional-. Pero este circunmundo colectivo no lo conforman solitariamente los artistas, conviven la época y la colectividad con los artistas los políticos, los financieros, los militaristas, etc. Cada uno de estos grupos, y otros semejantes, trabajan normalmente por conformar el aspecto del circunmundo que les corresponde. Pero los sucesos históricos y las corrientes de ideas -sobre todo, la ausencia de los artistas de su tarea integradora social, que equilibre la convergencia de estas fuerzas en un ambiente de libertad creadora del hombre-, hacen que cada grupo pretenda conformar supremamente la convivencia humana según el tipo de la propia vivencia: económico, político, etc. Esta es la situación que no sólo hace inestable la tarea artística humana en su libertad creadora; sino que, arrinconando a los artistas, hombres inútiles y visionarios, en los refugios escondidos de minorías amigas, convierte el quehacer artístico en un dócil vasallaje a la vivencia predominante o hace olvidar a los artistas su tarea social suprema: la integración de las vivencias humanas en una equilibrada vivencia de libertad creadora. Cuando el artista o

los artistas se distancian entre sí, se desacreditan mutuamente, se condenan, quien pierde no es el arte, es el hombre que estará en peligro de convertirse en máquina, en fanático o en esclavo. No es casual que sean los artistas los más peligrosos paladines de la libertad política, aunque es desolador que, en defensa de una libertad imaginaria, se empeñen en propagar un despotismo inhumano. Tampoco es casual que pueblos fanáticamente belicosos, exacerbadamente economistas, tiránicamente políticos no puedan producir grandes épocas artísticas. La fuente misma del arte, la vivencia de la libertad creadora, ha sido extinguida y secada. México es un país, al mismo tiempo, de primitivismo libertino y de señorío refinado, pero es una tierra que ama ardientemente la libertad; ¿será por eso que es un pueblo de artistas? Esta inestabilidad colectiva del quehacer estético, amenazado por otras vivencias del circunmundo, es un riesgo permanente y grave. Sólo la fidelidad del artista, de las generaciones de artistas a su incomparable tarea, puede defender la vida, de este riesgo destructor.

Esta suprema inestabilidad de la tarea artística humana nos provee de un dato nuevo para el estudio de la historicidad del arte. El historicismo positivista asentó como ley que el arte era producto del estado general del espíritu y de las costumbres. La inestabilidad del arte, según el análisis que acabamos de hacer, está fincada últimamente en el valor y reciedumbre de los artistas para ser fieles a su misión colectiva. Cuando ese valor y esa reciedumbre desmayan por debilidad moral, por indisciplina técnica y por incapacidad integradora -ausencia de genialidad- el arte puede ser juguete de las circunstancias. Pero no es una "ley de la producción de la obra de arte". Por su misma vivencia

integradora el arte es histórico, posee un historicismo interno al quehacer del hombre sobre la tierra. Pero es un historicismo creador, no receptor, no pasivo, sino capaz de integrar para el hombre todas las vivencias de una época cultural. En consecuencia, el tipo de hombre vivido por el artista auténtico, por su misma inestabilidad, no es de suyo un producto del circunmundo; su misma inestabilidad es un estímulo a integrar más humanamente el circunmundo de su colectividad.

103.- Inestabilidad de la obra de arte.

La obra de arte es la presencia de una integración creada por el hombre para humanizar su circunmundo, por la vivencia de su existencial creador. En esa integración, como hemos repetido varias veces, intervienen los materiales del mundo natural, la técnica, el tema, el espacio circundante, la vivencia humana a que está destinada la obra: política, religiosa, familiar, económica, militar, etc.

Material.

La obra de arte, materialmente considerada es algo estable, condicionado a la perduración de sus materiales. Pero la actividad creadora del artista no está vinculada necesariamente a un material, ni cualquier material es igualmente apto para cualquier obra de arte.

Realizada la obra de arte permanecerá estable si sus materiales no se descomponen. La cena de Leonardo, así como muchos frescos de nuestros conventos del siglo XVI, están en peligro de desaparecer, debido a varias circunstancias.

La estatua podrá ser mutilada o triturada; mientras eso no ocurra, a no ser que la polilla invada la madera, la plástica perseverará. Algo semejante ocurre con el espacio arquitectónico. La música, la poesía y

La danza presentan notables particularidades. Las maderas, las cante-  
ras o el mármol pueden ser iguales o parecidos en distintas regiones o  
épocas de la historia. El espacio luminoso conformado por el arquitecto  
variará en luminosidad y claridad en el norte y en el mediodía, en las  
altiplanicies y en las tierras bajas, pero el espacio es el mismo, mejor  
dicho, nada es en todas las tierras. En cambio, la palabra poética, el  
sonido musical, los movimientos de la danza sufren más la inestabilidad  
interior de su fragilidad. Las lenguas varían, los códigos y escritos  
se deterioran o son mal transcritos, los instrumentos musicales repiten  
las notas pero con sobretonos y resonancias nuevas. Poseemos en México  
una riqueza increíble de danzas populares. Sobre todo en el centro de  
la República, las fiestas religiosas y civiles, en pueblos y ciudades,  
van acompañadas siempre de alegres grupos de danzantes. A través de las  
generaciones, sin tradición escrita, han perdurado trajes, ritmos, movi-  
mientos y fondos musicales. Pero esas danzas han perdido en la mayor  
parte de los casos el significado original, se han desfigurado y todas  
van encaminándose hacia una semejanza monótona, en la que es ya difícil  
diferenciar los temas. Un trabajo de restauración de nuestras danzas  
populares descubriría esa particular inestabilidad. La danza está com-  
puesta de ritmo, de movimientos, de música y de tema. La danza no perma-  
nece fija como un edificio o una estatua. La integración sutil de sus  
elementos es frágil. La danza no subsiste continuamente delante de los  
ojos, como un bloque de piedra, un cuadro o el espacio de un edificio.  
La danza tiene ante nosotros una breve presencia, después de la cual se  
ausanta y deberá ser rehecha en futuras presencias. Podremos volver a  
contemplarla, pero ya no será la misma danza aunque los movimientos apa-

rezcan como semejantes. En esos intervalos la danza va perdiendo su integración, se descompone, debilita, envejece.

Algo parecido ocurre con la música que no está hecha para una ejecución continua, aunque sus componentes armónicos y melódicos puedan conservarse indefinidamente escritos en el papel. El arte de la declamación sufre esa misma inestabilidad, aunque los versos perseveren en transcripciones fieles, sin variantes, -caso sumamente raro- a través de las generaciones. En estas artes -danza, declamación, ejecución musical- ese mismo material inestable, debiendo transcurrir de un momento a otro de mayores posibilidades a la integración personal del artista: no podemos oír simultáneamente toda una sinfonía, ni un poema puede ser declamado o una danza ejecutada en un abrir y cerrar de ojos. Cuántos actores habrán desempeñado el papel de Hamlet o habrán interpretado el Opus 87 de Schumann o bailado el jarabe tapatio. Todos ellos los "sabían", conocían quizá de memoria versos, movimientos o notas, los dominaban técnicamente, pero la libertad conformadora que integra libremente la presencia del fragmento varía de uno a otro en su libre poder. Cada actor de a Hamlet una presencia teatral distinta. Más aún, grandes artistas suelen concentrar su esfuerzo en determinados fragmentos de un papel teatral más o menos largo. Hoy puede ayudarnos el cine para que esas ejecuciones no desaparezcan para siempre. No deja de ser curioso que el arte de la modelidad sea el único que pueda fijar para el porvenir una danza, una declamación, una ejecución musical o una faena torera que -permitaseme la digresión- en su equilibrio entre lucha y elegancia, primitivismo y sermorio, crea un arte que podríamos llamar real, integrando la danza, la declamación muda, el combate y el color, en una frontera indecisa entre

la muerte y la vida del artista y de su enemigo. La estética del terec os en realidad la de un exquisito trabajo de libertad humana creadora, cuando el público no es inhumano; es el arte más inestable, quizá porque es el más realista de todos.

El material parece ser lo permanente en la obra de arte y es, sin embargo, inestable también. Los custodios de los museos saben perfectamente las sorpresas que depara la conservación y restauración de los cuadros y de los monumentos en general (512).

Un material escultórico, por ejemplo, cambiará su colorido con el correr del tiempo, pero no se deformará espontáneamente como las figuras de arrayanes que los jardineros populares obtienen con una poda tenaz y cuidadosa. Pero ningún material es definitivo e insustituible. Marfil, mármol, granito, cobre, plata, oro, maderas resistentes de los bosques nativos del artista, han sido utilizados y lo serán en lo porvenir. Sin embargo, cualquier material resistente, susceptible de talla directa o de vaciado, dará al escultor material para su obra. En algunos países han empleado el jabón y el hielo para producir plásticas efímeras. La libertad creadora del escultor - como de cualquier artista - comienza en la selección de su material, aunque muchas veces sean razones técnicas: más fácil manejo o instrumental más apropiado; no motivos creadores, los que la elección. El cemento ha proporcionado posibilidades materiales apreciables para la plástica que ha de permanecer a la intemperie.

#### La técnica.

Llamamos técnica al conjunto de procedimientos metódicos e instrumentales aptos para el manejo de un determinado material.

Cada material artístico exige determinadas reglas para su manejo; el



sonido, el color, el espacio; la masa resistente, el movimiento de la danza; la palabra poética. Cuando los materiales -p. ej. determinados colores o materias resistentes- son iguales en cualquier región del mundo, podrían utilizarse iguales instrumentos y métodos en su manejo para obtener iguales resultados.

La técnica no es sólo doctrina de escuela, sino procedimiento personal de cada artista. En pintura podemos hablar de la técnica de los florentinos del 1500, de Tiziano, Rembrandt, etc. (515). Ejemplos semejantes podríamos señalar en arquitectos, músicos, escultores, etc.

La técnica está formulada en ciertas normas generales que enseñan el manejo del material y de los instrumentos de trabajo. Estas reglas son permanentes, independientes del artista, porque surgen del mismo material trabajado por él. Un pintor podrá ser un extraordinario compositor o colorista, e ignorar cómo se prepara un lienzo para que al estirarlo la sequedad del aire no apriete los colores. Esas normas, existentes en todo que habra artístico, pueden servir de regla para el juicio técnico de la obra, pero no son el arte, aunque defectos técnicos claros revelarían la inpreparación del artista para realizar su obra. Esas reglas, sin embargo, no son tampoco definitivas, de suerte que nuevos instrumentos o procedimientos técnicos no puedan surgir en la historia. La técnica de la construcción ha sufrido hondas transformaciones al aparecer procesos nuevos de materiales hasta entonces desconocidos.

Experimentar en técnicas es difícil, por las circunstancias en que vive el artista, pero no imposible. Ninguna técnica de la antigüedad, sin negar sus defectos, puede erigirse como insuperable y la libertad creadora del hombre descubrirá recursos técnicos más adaptados al mate-

rial trabajado. En teatro, en música, en poesía, no menos que en pintura, escultura, arquitectura, nuestro tiempo ha presenciado una verdadera explosión de novedades técnicas que han dado y darán frutos magníficos para el arte.

### La composición.

La composición es un elemento medianero entre técnica y creación artística. Podría describirse como la disposición de los elementos de la obra para obtener una integración más humanamente libre. Existe composición arquitectónica, pictórica, musical, teatral, poética, etc.

Podría relacionarse con la técnica por lo que tiene de canónico y regular, pero es ya quehacer creador y el artista, después de haber estudiado la composición de su arte, hará muy bien en someter a una crítica seria las normas de composición que le hayan transmitido.

La composición tiene aspectos peculiares a cada trabajo artístico y dentro de cada arte podrán distinguirse diversos tipos de composición o balanceo de los elementos. En el teatro, entre los diferentes caracteres, en poesía entre los sentidos del poema, en pintura líneas y colores, en arquitectura, dado su carácter supremo de integración, la composición adquiere una multiplicidad única.

Pirandello escribió un drama extraordinario titulado "Seis personajes en busca de autor". Pretende hacer surgir la tragedia de los mismos personajes, que poéticamente conducen al dramaturgo a donde quieren, no a donde él desea llevarlos. Es un ingenioso sofisma estético. El dramaturgo piensa en acción y en torno a ella compone sus actos, escenas y personajes, balanceando la intervención de cada uno con libertad creadora para obtener la presencia de una acción dinámicamente humana, confor-

modora de estados espirituales. Ya hemos visto la libertad con que puede proceder el dramaturgo, que no es un historiador ni un filósofo. Los ejemplos podrían multiplicarse. César y Cleopatra, de G. B. Shaw, es un magnífico ejemplo de creación dramática, que no obstante encontrarse con caracteres históricamente reconocibles ha dado a cada uno fisonomía dramática vigorosísima.

Podríamos multiplicar los ejemplos de esta inestabilidad en la composición artística. En pintura, el movimiento de las líneas y colores en los góticos y en los barrocos es de un contraste fácilmente perceptible.

#### El contenido o motivo.

Dasos ese nombre a lo que el artista da presencia en su obra y que generalmente corresponde al título de la misma. Ya hemos dicho hasta la saciedad que la obra de arte no es el contenido, que el contenido o motivo o tema no es una "representación" ni una "expresión" de la cosa, persona, objeto, etc. del mundo natural o del mundo histórico. Es un tema al cual el artista, sacándolo de su temporalidad natural, de su historicidad, da una presencia pictórica, musical, poética, etc.

Las cosas, personas, objetos, etc., pueden presentar a nuestros sentidos una cierta estabilidad, aunque de hecho estén sujetas a duración transitoria, aun los cuerpos celestes que varían la fuerza y el matiz de su luminosidad, consumidos en el incendio de su propia existencia. Las obras de arte, normalmente hablando, no sufrirán tal transformación, su presencia es para perdurar. La temporalidad, la duración artística del contenido o tema de la obra es un presente-futuro, una presencia hecha para permanecer. La obra de arte no pretende repetir la presencia natural o histórica del tema, sino crear para ella un presente-futuro artís-

tico, una presencia integrada por los elementos que componen la obra. En el momento en que el artista va a sacar el tema de su temporalidad natural o histórica, el tema queda en sus manos, fluido y maleable, privado de toda la rigidez y firmeza que en su temporalidad propia pudiera aparentar. Toda la estabilidad sensible de las cosas desaparece, quedando el motivo en una inestabilidad que abre anchos horizontes a la libertad creadora del artista.

El tema obtendrá una presencia, no necesariamente bella, ni parecida al modelo natural, sino libremente dada por el artista. El tema no es necesariamente un ser del mundo natural o histórico: puede ser una idea, un sentimiento, una imagen vaga y con eso las condiciones de libertad creadora del artista se ensanchan incommensurablemente; la temática del arte ha osado afrontar líneas abstractas que permiten también desarrollos inesperados a la presencia dada por el artista.

Claramente vemos que el tema o el motivo no constituyen una barrera a la libertad creadora del artista, sino al contrario, quedan ante su espíritu en una confortabilidad indefinida. Así han podido ser compuestos dramas, poemas, esculturas, etc., acerca de la Pasión de Cristo N. S., sin repeticiones, sin copias, creando cada artista una presencia nueva del contenido mil veces tratado anteriormente.

Tal inestabilidad del contenido ha dado lugar a que los artistas frecuentemente le den una presencia que responda al ambiente en que viven. Los artistas cristianos y no cristianos de las regiones misioneras de la Iglesia han vivido la libertad de presentar a Cristo y Nuestra Señora con facciones, vestido y atributos congolese, mahoris, javaneses, etc.; parecida afirmación podría hacerse de contenidos musicales, arquitectó-

nicos, poéticos, etc. pero esta aparente inestabilidad del contenido sugeriría una sumisión al circunmundo cultural, económico, moral, al estado de espíritu general y a los costumbres, que debemos analizar atentamente.

Es cierto que un contenido artístico admite presencias artísticas en número indefinido. Por lo tanto, el contenido no es una exigencia necesaria que coarte la libertad del artista. Pero en otro sentido el circunmundo influirá definitivamente en el contenido de la obra de arte: los trajes y las facciones de los cuadros responderán al circunmundo del autor; las ideas presentadas, etc., serán otras tantas influencias del circunmundo que determinarán muchos elementos del contenido de la obra.

Ya hemos discutido el tema al hablar de la influencia de la sociedad contemporánea del artista en la obra de éste. Tal influencia debe restringirse a contenidos concretos, a artistas de horizontes relativamente limitados, y no siempre encontraremos confirmada esa "ley". No hablamos polémicamente contra el positivismo, estamos preguntando por las fronteras de las capacidades artísticas del hombre relativamente al contenido de sus trabajos. En un escultor chino representar a la Inmortalidad llevando en sus manos una flor de loto -símbolo chino de la virginidad- y una mazorca de maíz -imagen de la fecundidad-, indica una libertad creadora respecto a los modelos europeos y al mismo tiempo una sumisión a los símbolos del propio pueblo. Un poeta podrá nombrar imágenes inauditas en la lengua de sus mayores; si pretendiera "inventar" su lenguaje, probablemente nadie lo entendería, pero estaría libre totalmente de las trabas de un circunmundo literario dado.

Hemos llegado a un punto en que es necesario tomar una clara postu-

ra. Los elementos del circunmundo presentes en una obra de arte han sido interpretados generalmente como señal de la dependencia del arte del horizonte humano en que ha sido creada. No niego que puedan encontrarse ejemplos que demuestren tal opinión. Queda, sin embargo, claramente establecido que esa no es la única interpretación posible de los hechos y consecuentemente no puede erigirse en tesis científicamente incontrovertible.

La libertad creadora del artista no lo saca de su época, ni de su pueblo, no lo libera de su duración, ni del circunmundo histórico que lo rodea, pero no lo esclaviza fatalmente a él. Un arquitecto esirio del siglo VIII a.C. no construiría como Frank Lloyd Wright, ni utilizaría los motivos ornamentales de Brunelleschi; pero tratará el espacio y la decoración con libertad y gallardía. Evidentemente el artista no puede vivir fuera de su tiempo. El problema es si en su tiempo fue un esclavo, un mero reproductor de su circunmundo cultural o supo independizarse de él. El naturalista y el académico, más éste que aquél, estarán en peligro de encadenar su libertad creadora al modelo natural o tradicional. Pero no son esas las únicas corrientes del arte, ni quizá sea fácil convenir en su definición, y no faltará quién las considere más como técnicas que como arte.

Podemos considerar otro aspecto del problema. Hemos dicho que el artista no va a "decir", ni a "expresar", ni a "publicar un mensaje"; el artista es un conformador de vivencias humanamente libres. El verdadero problema es -al margen de individualismos, romanticismos, existencialismos, etc.- si la vivencia de libertad creadora, condensada en la obra de arte, está destinada exclusivamente al artista, a una mino-

ría, o al público en general, aunque no lo esté al "profanum vulgus". Ese es el problema, muy de actualidad en la polémica entre formalistas y contenidistas. Los contenidistas son en realidad los antirrománticos y en un tropiezo pueden dar en un clasicismo contemporáneo. Creo que las dos posturas, como suele ocurrir, tienen un grano de verdad a su favor. El arte está destinado a ser comunicable por su misma presencia sensible; el artista no pensará gloriosamente en que su obra sea comunicable a todos los hombres, de todas las culturas, sino más bien pretenderá hacerla vivible a los hombres de su comunidad. Estos, a su vez, no vivirán en la obra sino lo que viven en su espacio y en su tiempo. Esta urgencia de hacer comunicable la libertad creadora de la obra es la que inclina al artista a darle presencia revestida con el ropaje de su siglo, accesible a los hombres de su circunmundo. Cuando el artista se preocupa y deja guiar por la intención de hacer popularmente comunicable el contenido de su trabajo, su libertad creadora queda debilitada y circunscrita. Por eso algunas obras "muy inteligibles" son artísticamente mediocres. Por eso los regímenes que despojan al artista de su libertad, para hacerlo instrumento de propaganda, no conseguirán un arte durable. De ahí también el riesgo de la tarea artística que ha de dar presencia, accesible a la colectividad, a contenidos religiosos, políticos o sociales. El artista presiente ese difícil equilibrio entre libertad creadora y comunicabilidad del contenido; aunque rara vez y sólo maestros eximios logren alcanzarla. El artista mediocre se arrojará en brazos del contenido para olvidar que las uvas estaban maduras, pero no pudo allegar su mano hasta ellas.

Presencia histórica del tema o motivo.

Al estudiar el dinamismo de la obra de arte, llamamos la atención sobre la integralidad del espacio ambiente que la obra de arte emana de sí misma. Vamos a tratar ahora de otra calidad interesante del contenido, de la presencia, que llamaremos histórica de la obra.

Aunque ésta conserve su dinamismo espacial, de suerte que el observador más descuidado pueda experimentar disgusto al encontrar una estatua barroca en un altar neoclásico; el contenido, o más bien la presencia integral de la obra de arte, posee una como atmósfera histórica que, pasada su época, disuelto el ambiente cultural en que fue presentada, desaparece y se volatiliza hasta hacer extraordinariamente difícil la vivencia integral de obras pertenecientes a culturas pasadas. La presencia de la obra de arte, destinada a ser comunicable a un circunmundo humano definido, integraba multitud de elementos que hacían vivir plenamente al hombre de ese circunmundo la libertad creadora encerrada en ella. La inestabilidad de la tarea artística, inestabilidad que responde a un existencial humano, queda manifestada trágicamente en el olvido y en la pérdida de extraordinarias obras de arte que sólo casuales descubrimientos vuelven a resucitar, al menos sensiblemente, haciéndolas otra vez accesibles a los sentidos, pero no al espíritu de los que vuelven a vivirlas. Las guerras, las epidemias, los terremotos destruyen implacablemente ese espléndido patrimonio de la libertad humana sobre la tierra y abandonan reducidos a escombros o sepultados en la maleza, rastros magníficos de hombres fuertes que sucumbieron a una fuerza destructora. Cuando un explorador afortunado tropieza con ellos y los exhuma, esas obras son reliquias y documentos, pero solamente para



may pocos hombres volverán a encender la llama interior de libertad humana que las configuró. Cuán raras veces volvemos a vivir ante un amuleto egipcio, una ánfora griega, una corona gótica, o una simple arcada renacentista, toda la libertad emocionada del hombre que las conformó. No es necesario ir tan lejos. Cuánto sufrió el barroco, cuán injustamente fue calumniado por los neoclásicos del siglo pasado el goce de libertad vital de los hombres que produjeron sus inquietantes luminosidades, su agitada plástica, sus artesanías desasosegadas. ¿Qué agilidad espiritual tan fatigosa necesita el contemplador para resucitar la libertad interior de cualquier obra de arte o artesanía, que no pertenece a su propia época cultural!

Esta inestabilidad tremenda de la obra de arte que la hace oscilar entre la libertad creadora y la fosilización documental es un asunto delicado y espinoso de la verdadera filosofía del arte. ¿Cómo puede el presente-futuro de una obra en la que un genio humano condensó una vida colmada de libertad, petrificarse hasta llegar a ser un mero ítem en el catálogo de un museo, una curiosidad erudita de filólogos o arqueólogos? Entendemos que no pocos críticos e historiadores del arte caigan en la fácil tentación de convertir su difícil labor en un esclavamiento arqueológico de las obras que estudian. Cuentan las crónicas que al exponerse al público el templete de Brunelleschi en San Pietro in Montoro, el pueblo acudió en una apasionada peregrinación a contemplar aquella maravilla de perfecta armonía, que los guías modernos indican pesajeramente como algo digno de verse. Hoy es un interesante "monumento" de la arquitectura renacentista. Esta inestabilidad no es uno de los indicios menos claros de la vitalidad interna del arte y de

la inquieta conformabilidad del hombre en su circunmundo.

Como ya indicamos, estos hechos no significan que el arte sea un resultado del circunmundo, de suerte que desaparecido éste el arte pierda su vitalidad; más bien juzgamos que la comunicabilidad al circunmundo es la que hace a una obra de arte históricamente, vitalmente inestable. En otras palabras: la vivencia contemplativa de la libertad creadora del artista parece exigir cierta accesibilidad del contenido, o usando otros términos, que sea "inteligible" a la colectividad. Es la vivencia contemplativa la que puede despojar una obra de su libertad, convirtiéndola desde su nacimiento en fósil documental muerto. Así descubrimos otro delicado equilibrio ante el cual se encuentra el artista: la comunicabilidad de la obra a sus contemporáneos y la libertad creadora que conserve vitalidad a la obra, sin incluir en ella excesiva documentación histórica. Si la obra queda totalmente desligada del hombre, será una tarea abstracta, fácilmente nebulosa; si se aproxima excesivamente caerá en la rigidez del documento cultural. El arte humano va creando sus obras entre esos dos riesgos inhumanos, que amenazan la libertad creadora del hombre.

#### 104.- Inestabilidad de la vivencia contemplativa.

Regresaremos a discutir las actitudes "gustativas", "intelectivas", "emocionales" ante la obra de arte (516). El gusto tiene raíces temperamentales, biológicas que lo dejan un poco a merced de las reacciones orgánicas. "Entender" el arte quiere decir, en el fondo, algo tan contrario como "oir" el sabor de una cosa. La inteligencia es otra vivencia y su objeto es la verdad, la realidad de las cosas, no creada por el hombre. La "emoción" es también potencia oscura que requiere

hasta determinada tensión nerviosa para hacerse perceptible.

Dejamos a un lado también cualquier solipsismo estético que ante la obra de arte se acune en el mundo interior de imágenes, recuerdos o emociones despiertas "en presencia de" la obra de arte, pero no trate de adentrarse en la misma obra de arte.

La vivencia contemplativa, vivir la obra de arte ya realizada, no es tarea fácil. Sócrates dijo: "difícil es lo bello". Y la tarea artística es lo más bellamente humano, porque es lo más libremente vivido. Nuestra época ha producido una variadísima flora de manuales, instructivos y guías para el arte; hemos visto cuán numerosos han sido los grandes filósofos que se han repetido la pregunta inocente ¿qué es el arte? y han respondido palabras desacordes. Romano Guardini compara la dificultad para "comprender" el Parthenón, con la dificultad para entender la filosofía de Platón. Dewey, Collingwood e indudablemente otros (517) han intentado hacernos creer que la vivencia contemplativa del arte es supremamente sencilla. Pero no podemos estar de acuerdo con tal opinión, aunque quizá con una ligera discusión, lograríamos fácilmente ponernos de acuerdo con ellos. La tarea artística creadora es un trabajo integrador de elementos múltiples. La vivencia de tal tarea no puede lograrse sin una integración de los mismos elementos. Naturalmente que ni todos ni siempre estaremos en posibilidad de integrar todos los elementos de una obra de arte. Algunos serán fácilmente aprehensibles y esta facilidad de la aprehensión parcial es la que puede engañar en la descripción de la vivencia auténtica del arte.

En el capítulo segundo acusamos algunas características de la vivencia contemplativa, exigidas por el objeto mismo de la vivencia: pro-

longación, variedad, integralidad y fluidez. La vivencia contemplativa es difícil, porque el arte no es fácil. La vivencia no puede ser "amor a primera vista", debe ser una vivencia larga y repetida, variada, no circunscrita a una época o a una región artística, si no quiere miopizarse para el arte humano, limitándose a vivir un determinado artista o escuela artística. Integral, no deteniéndose en aspectos del material o de la técnica o de la composición, etc. Finalmente fluida, por la misma inestabilidad de lo artístico y por su equilibrio inestable con otras vivencias humanas; de otra manera perderá de vista el riesgo vital de lo artístico y fácilmente lo confundirá con tal o cual contenido. Estas características no son apriorísticas. Resultan del hecho central de nuestra investigación: la tarea compleja, variada, integradora y fluida del hombre artista en el mundo.

La inestabilidad de la que hemos llamado "vivencia contemplativa" del arte no alude a la discrepancia de juicios o de gusto. Tal discrepancia -"de gustos no hay nada escrito"- puede explicarse fácilmente; sin aludir a la misma estructura de la vivencia: El defecto de algunas de las cualidades que hemos indicado, o sea la superficialidad, el provincialismo geográfico o histórico, la unilateralidad o la rigidez darán como resultado una babel de lenguajes artísticos. Por otra parte, cuando el arte integre vivencias no estéticas: religiosas, políticas, económicas, etc. es fácil que el contenido sea más o menos repulsivo a hombres a quienes lastiman o desagradan los temas. Viene a ser una variación de la rigidez en la experiencia estética que nos hace accesibles solamente contenidos que están de acuerdo con nuestras ideas. Para un musulmán fanático, cualquier imaginaria religiosa será blasfema e

idólatra, estimulante a una salvaje y edificante tarea de aniquilación.

La distinción entre arte popular y académico, popular y distinguido, mester de Juglaría y mester de Clerecía, alude sobre todo a la comunicabilidad de la obra, a la vivencia colectiva de la misma. Es una distinción penosa, porque el arte debía ser para todos. En parte alude también a la unilateralidad, a la fácil vivencia de algunos aspectos del arte, al desnivel en la preparación individual para vivir el arte. Aunque podría también insinuar la distinción entre arte creado desde una solitaria individualidad y desde el espíritu de la colectividad.

Pero el problema es más profundo: la inestabilidad de la vivencia contemplativa, en épocas sucesivas de una misma cultura, o en diversas culturas contemporáneas, el "cambio" de preferencias, que con lenguaje común diríamos de "gustos"; que una obra de arte despierte en una cultura una intensa vivencia de libertad y deje indiferentes a hombres de otra cultura; que estilos, o escuelas artísticas de una época no logren captar el interés de la época siguiente: estos hechos no pueden meramente atribuirse al tema de la obra o a las deficiencias fácilmente discernibles en la vivencia ordinaria del arte.

Que una obra de arte posea significación artística para el chino pekinés y sea inaccesible a un turista norteamericano, podemos atribuirlo a diversas causas, sin que eso afirme necesariamente inestabilidad en la vivencia contemplativa. El circunmundo social que rodea a uno y a otro tiene sólo limitado valor en las diferencias visibles de ambas vivencias. No es la inestabilidad de la vivencia, ni el influjo del circunmundo, sino más bien la ausencia de variedad y de integralidad en la vivencia estética, la explicación de reacciones tan desequilibradamente dispares.

mente dispares. Cuando el turista, de cualquier nación, es culto e inteligente, vive el arte, como una vida de libertad humana, superior a las fronteras nacionalistas de raza, de lengua o de cultura.

Consideremos la otra alternativa: hombres de un mismo panorama, de una misma religión y cultura viven con intensidad su arte contemporáneo y experimentan apenas una emoción histórica ante el arte de su propio pasado. Todas las culturas vivas del mundo -y quizá todas las muertas- vivieron esa inestabilidad desorientadora. Podría pensarse, como solución intermedia, que tales cambios en el "gusto", en la vivencia de la libertad creadora, deberían atribuirse al genio creador de los artistas, que enseñan a sus contemporáneos a vivir nuevas presencias creadoras. Entre una teoría colectivista y una teoría personalista, que atribuyeran los cambios la primera al influjo de la comunidad, la segunda al genio creador de los artistas, la segunda parece ser más sólidamente demostrable. El anhelo de cambio en la comunidad no produce los artistas capaces de crear las nuevas formas.

De todas suertes, esta teoría intermedia no llega al fondo del problema, aunque sí parece indicarnos la solución.

El existencial creador está estructurado en cuatro momentos que ya hemos indicado: conocimiento de lo dado, insatisfacción, búsqueda selectiva y ejecución. La vivencia contemplativa tiene como "conocimiento de lo dado", la obra ejecutada por el artista. El existencial creador, presente en todos los hombres, trabaja también sobre el circunmundo aunque no siempre confluya en la producción de una obra artística. También el contemplador experimenta la insatisfacción producida por el monótono "vivir" siempre el mismo circunmundo. Un poeta ha dicho en pala-

bras ardientes esta enfermedad humana: "Se le gastaba todo" (518). Con la vivencia repetida la obra de arte "se gasta también" y poco a poco viene a hundirse en la fosilización documental a que antes hemos aludido. Ya no es "culpa" de la obra, aunque en muchos casos una intensidad flojamente lograda, percibida inconscientemente, desanimará lentamente la vivencia, gastará la obra: existen raros trabajos artísticos a los que regresamos una y otra vez, como al mar, seguros de no naufragar en el aburrimiento. En general, no tiene la culpa el arte, ni las condiciones sociales o económicas, sino la inquietud del espíritu humano, insatisfecha con una repetición cansina de los modelos excelentes o mediocres del pasado, de la inestabilidad a primera vista desoladora de la vivencia contemplativa del arte.

La inestabilidad de la vivencia creadora nos recuerda el existencial humano en el circunmundo, nuestra condición insatisfecha; y no podremos vivir el arte humano si olvidamos esta increíble facilidad del hombre para "gastar" con su misma vida las obras de su propia libertad.

#### 105.- Inestabilidad de la vivencia crítica.

No es necesario insistir en las funciones comunes a la contemplación y a la crítica artística para estudiar la inestabilidad de esta última.

Tampoco volveremos a denunciar la crítica judicial, como actitud desesperadamente antiestética.

La vivencia crítica del arte es un proceso espiritual de más viva y cristalina conciencia de la obra de arte, obtenida para intensificar la creación artística y hacer más honda la vivencia de libertad creada en el contemplador.

La crítica judicial es inestable y no debe llamarnos la atención su inestabilidad. Presume una vivencia unilateral y rígida de la obra de arte, contemplada a través de ciertas normas que fácilmente serán provincianas y filiststeas.

La crítica conductora, llamémosla así, puede sufrir también cierta inestabilidad inadecuada por defectos de la misma vivencia contemplativa.

¿Una crítica conductora, precedida de una vivencia variada, prolongada, integral, fluida, estará también expuesta a la inestabilidad? Si dejemos a un lado las deficiencias humanas que pueden desvirtuar tal actividad crítica, creo poder afirmar que la crítica conductora, precedida de una vivencia contemplativa auténtica, no será inestable. Cigo en la cuenta de la gravedad de esta afirmación, pero hemos llegado a uno de los momentos más decisivos de nuestro trabajo.

Aparentemente, la consecuencia sería que una vivencia contemplativa variada, prolongada, integral y fluida sería estable también. Puedo admitir esa consecuencia, como la experiencia lo demuestra, con una importante condición: que la integralidad presente en cada nueva vivencia de la obra de un artista descubra elementos nuevos que nos defiendan de la insatisfacción.

La estabilidad de una vivencia contemplativa o crítica no quiere decir que se repetirá la misma vivencia. Nunca vivimos dos veces la misma vivencia. Quiere decir sencillamente que una obra no se nos "gustará", no irá enrigidiendo hasta convertirse en un monumento documental, siempre que regresemos a ella, encontraremos una vivencia de libertad creadora. Tampoco significa que una vivencia de libertad creado-



ra no pueda enriquecerse paulatinamente. Ninguna vivencia estética es estable de suerte que no pueda ya integrar más elementos de la obra de arte en una nueva vivencia.

Podemos, pues, afirmar que una vivencia estética variada, integral, prolongada y fluida depende en su estabilidad de la integración de elementos que puedan ser vividos por el contemplador en sucesivas vivencias. La integración progresiva es lo opuesto a la insatisfacción que descubre en la que fue obra de arte, un dato histórico, despojado de vida. Ya hemos hablado de esta inestabilidad estética de las obras artísticas humanas, que se pone de manifiesto en la vivencia contemplativa.

Pondré un ejemplo. Todos tenemos nuestras preferencias pictóricas, musicales, poéticas, etc. Volvemos al preludio en Si Menor, de Bach, porque cada vez descubrimos en él armonías nuevas, el movimiento melódico de un fragmento que nos había pasado desapercibido; el mundo del sonido nos entusiasma al ir llegando a nosotros conformado magistralmente por el genio; vienen luego ciertas variantes de ejecución en orquesta o en piano que dan nueva presencia musical a ciertos sonidos. Cada vez que regresamos a esta magnífica composición integramos más los elementos que la componen, nos hacemos más conscientes de la libertad creadora que conformó en tan maravillosa composición los sonidos. Podríamos decir lo mismo de los grandes poemas. ¿Quién acabará nunca de leer las Elegías de Duino, si cada nueva lectura descubre nuevos repliegues, honduras y luminosidades? Esta tarea deliciosa de convergencia consciente de los elementos que libremente ha agrupado el artista en su obra de arte nos avisa de lo que podríamos llamar arte genial, ma-

diocre, falso, etc. (519), sin acudir a parciales consideraciones técnicas.

La obra de arte que haya sido producida por una vivencia intensa de libertad creadora conservará más largo tiempo esas posibilidades de nuevas integraciones, pertenecerá a las obras perdurables, a las obras maestras del arte humano. Pero no constituirá en sí misma una norma, porque la vivencia de la libertad creadora tampoco puede repetirse. Será un guión a los artistas que vengan después a vivir con libertad gloriosa su existencial humano en este mundo.

Por tanto, la estabilidad perfecta no la alcanzaremos nunca. Si podremos descubrir obras de arte a las cuales podamos regresar sin tedio e insatisfacción. Sobre todo, la vivencia crítica y la vivencia estética no estarán a merced de variaciones emocionales. Irán siempre en busca de lo permanente en la tarea humana del arte: la vivencia de la libertad creadora del hombre.

#### 106.- La vivencia de la permanencia en la inestabilidad.

Una de las palabras de Hölderlin, utilizadas por Heidegger en su "Esencia de la Poesía" dice. "Mas lo permanente es fundación de los poetas" (520). Heidegger, en su búsqueda de la esencia de la poesía, entre sacó esa alusión a lo permanente. Con frecuencia oímos hablar del arte eterno. Todo este capítulo ha insistido precisamente en la inestabilidad del quehacer estético humano y sin embargo, "lo permanente es fundación de los poetas".

Dan el apelativo "eterno" a aquel quehacer artístico humano, que se supone conserva para todos los tiempos y para todos los hombres una presencia de libertad creadora. Con frecuencia los griegos, sobre todo

los griegos del siglo V, han sido exaltados como los creadores de las normas definitivas del arte humano. Sin embargo, esa afirmación es válida tan sólo para el Occidente, precisamente para el Occidente educado en el helenismo auténtico. Si falta una de las dos condiciones —para un hindú o para un norteamericano poco relacionado con las tradiciones occidentales—, el arte griego será un documento importante, pero no una tarea de libertad creadora. En otras palabras, es necesaria una preparación espiritual, una mente educada, para vivir la libertad maravillosa del arte griego.

Admitida esa condición, y, realizada en nuestro espíritu, cualquier obra de arte de los grandes pueblos puede ofrecernos una vigorosa presencia de libertad. El arte chino, el hindú, el gótico, el llamado moderno; en nuestras latitudes la plástica y la arquitectura maya, nuestro arte popular, etc.

Estas afirmaciones nos conducen a una consecuencia de alcances vastísimos para la vivencia del arte humano.

Los artistas creadores, los pueblos productores de grandes obras de arte, las culturas colectivas conformadoras de grandes épocas históricas transcurren y desaparecen, es cierto. La tarea artística humana está sujeta a una insatisfacción inquieta con el circunmundo, que sitúa ese quehacer en fugaz inestabilidad espiritual. La tarea artística humana, nos abre los ojos incurablemente a lo transitorio del hombre-en-su-circunmundo. La tarea de libertad y la libertad es siempre alternativa indefinida de posibilidades.

Pero la misma fugacidad de la tarea artística, su entraña de libertad, las exigencias espirituales de la vivencia creadora y artística,

nos conducen a una estabilidad inestable, a algo permanente en lo mutable.

La estabilidad aparece en los hombres creadores que emergen en todos los tiempos, en todas las culturas. Siempre encontraremos en el hombre esa chispa conformadora del circunmundo, que crea las obras de arte. La conformación, la presencia, dadas por el artista, variarán permaneciendo la vivencia creadora.

La Vivencia contemplativa, y sobre todo la crítica -para no hablar de la actitud filosófica- permanecerán también, podrán enseñarnos a superar la múltiple variedad desde un intento permanente de vivir la libertad creadora del arte.

No será fácil, ni inmediata o primitiva, la vivencia de obras de arte pertenecientes a otras épocas, u otras culturas. Pero estamos capacitados para alcanzarlos, bien sea imperfectamente, si en todas buscamos la presencia de libertad creadora artística, que en ellas han condensado los hombres de todos los tiempos. No podremos vivirlas, como los hombres ante cuyos ojos aparecieron por primera vez, pero nos será posible aproximarnos trabajosamente a ellas, sin que modelos académicos o normas profesoriales nos impidan vivir algo de la libertad presente en esos trabajos.

Otras vivencias humanas en el circunmundo, en las cuales vive el hombre su existencial, creador, son también manifestaciones de la libertad creadora, pero caracterizadas sobre todo por los contenidos -de verdad científica, de normalidad moral, de rectitud jurídica, de eficacia económica- que conforman el circunmundo.

La tarea artística humana, no está ligada a un contenido determi-

nado, ni siquiera a una fidelidad científica, lógica, moral, natural, o histórica del contenido. Está vinculada a una libre conformación humana del circunmundo y en ella vivimos la persistente labor del hombre para humanizar un circunmundo conformable, pero inhumano, vivimos la tarea más humana del hombre sobre la tierra.

Arte eterno es aquel que conserva para todos los tiempos y para todos los hombres una presencia de libertad creadora. La eternidad del arte no depende del arte sino del hombre.

Por lo tanto, el arte será transitorio para el espíritu que no tiene verdadera visión estética de la vida. Cualquier obra de arte de los pueblos de la tierra puede ofrecernos una presencia de libertad. La estética puede devolvernos precisamente este modo de vivir el mundo en que no "se gasta" nada! Si a lo largo de la historia siempre ha habido espíritus creadores que han mantenido en la historia de la humanidad esta fuerza creadora, será la Filosofía del Arte la que indique a los hombres la posibilidad de vivir ese espíritu creador.

Esta vida nueva que nos da la estética no es una vida fácil, tiene que lograrse a base de un esfuerzo prolongado. Pero el regalo de la Estética será el descubrimiento de toda la novedad, la riqueza y la originalidad de lo que el espíritu del hombre ha dejado en el arte del mundo.

## NOTAS AL CAPITULO V.

- (500) Véase la obra de Hans Driesch - *Philosophische Forschungswege (Ratschläge und Warnungen)* - 121. p. 17.
- (501) Rudolf Allier, *Psychology of Character*, p. 347: afirma que la raíz de la inquietud contemporánea es "the revolt of the creature against his place in creation".
- (502) Pío XII. Discurso en el octogésimo aniversario de la Juventud Católica Italiana.
- (503) Toynbee. *A Study of History*, p. 48.
- (504) La idea de circunmundo ha sido estudiada por Heidegger y por otros modernos como Ortega y Gasset, aunque con características distintas a las que hemos discutido en este trabajo. Cfr. Dr. E. Nicol "Historicismo y Existencialismo" para otros conceptos discutidos en este escrito y que aparecen en otros autores modernos, me permito referirme a esa misma obra del Dr. Nicol.
- (505) Cfr. Eduardo Nicol, *La Idea del Hombre*. Editorial Stylo. México, 1946, p. 16.
- (506) Ernst Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme*; p. 9.
- (507) Cfr. Nicol, op. cit. p. 18. Historicismo absoluto y relativo.
- (508) Los teólogos católicos han estudiado hermosamente este desarrollo histórico de los conocimientos humanos acerca de la Revelación, y existen interesantes páginas de Newman, de Marín-Solá, O.F., del Cardenal Franzelin sobre este punto. Cfr. Matthias Joseph Scheeben. *Die Mysterien des Christentums*, p. 42, nota con bibliografía.
- (509) Chesterton dice humorísticamente en su Autobiografía, capítulo X p. 214, "for my own part, I never can get enough nothing to do, I feel as if I have never had leisure to unpack a tenth part of the luggage of my life and thoughts".
- (510) Ortega y Gasset. Obras completas. *El Espectador VII* - 598.
- (511) El poeta no gusta solazarse  
con juegos de palabras;  
su tarea es evocar osadas imágenes,  
convocar los halcones.

Robinson Jeffers.

- (512) Lützler, Heinrich. Die Kunst der Völker, p. 7.
- (513) Picasso. Ceferino Polencia. Estudia en Picasso una época catalana, una época azul, una época rosa, cubista, neoclásica, sintético-simbolista.
- (514) Max Döerner. Los Materiales de Pintura y su Importancia en el Arte; p. 404.
- (515) Döerner, op. cit. p. 293.
- (516) Quiero notar, aunque sea de peso, que las múltiples posibilidades de integración que ofrece una obra pueden servirnos también para una interesante hipótesis acerca de las variedades en el juicio de las obras de arte.
- (517) Collingwood, Outline of a Philosophy of Art; p. 16.
- (518) Angel Martínez Saigorri, en un poema, según nuestras noticias inédito, titulado "Se le gustaba todo".
- (519) Cfr. Lützeler. Einführung in die Philosophie der Kunst, p. 44.
- (520) Heidegger - García Sacca. Hölderlin o la Esencia de la Poesía.

E P I L O G O .

107.- El epílogo tiene por finalidad, en las obras de carácter científico, resumir el pensamiento de la investigación y cerrar las consideraciones que la han dirigido.

Trataré de cumplir con la primera de sus funciones; en cuanto a la segunda, renuncio a ella. No era la finalidad de este trabajo agotar la problemática estética, sino meramente llamar la atención a algunos fecundos aspectos de la misma. Si he logrado mi intento, al cerrar el libro surgirán en la mente del lector nuevos y apasionantes problemas estéticos. Ojalá que después de leer estas páginas, esté en condiciones de plantearlos con más rígida disciplina.

Los prolegómenos a una filosofía del arte deben ocuparse primordialmente del planteo del problema estético. Este procedimiento científico elemental nos condujo a un examen del planteo del problema estético en varios filósofos. Advertimos fácilmente que las soluciones eran discordes porque el planteo era parcial o prejuizado filosóficamente.

Si la estética ha podido progresar en los últimos siglos ha sido gracias al afán de plantearse siempre de nuevo el problema sin presupuestos sistemáticos, limitaciones del material de estudio o especialismos excesivos. Una verdadera filosofía del arte debía intentar, al menos, no excluir de su consideración ninguna actividad artística del hombre. Toda estética "normativa" o "judicial" comenzaría o acabaría excluyendo de sus reflexiones vastas zonas de creación artística humana.



El afán de no excluir ninguna presencia artística humana -oriental u occidental, primitiva o culta, popular o académica, contemporánea o prehistórica; articulando al mismo tiempo las vivencias artísticas del hombre no artista, contemplativas y críticas-, nos sitúa ante un hecho humano, ante una vivencia, o una esfera de vivencias, en que la vitalidad, un tipo de vitalidad, agrupaba al hombre, su obra, su comunidad, la vida de su comunidad y de su época en un agregado recio y dinámico, que no aparecía desligado sino, al contrario, reciamente articulado con la existencia del hombre en este mundo.

La filosofía del arte no podía circunscribirse a una psicología de ciertas funciones anímicas, o a la defensa de tales cánones técnicos, o a la investigación de lo bello. Su objeto era una vivencia del hombre-en-este-mundo.

Esta vivencia aludía a una determinada estructura, del hombre y de su circunmundo. El hombre en su circunmundo, no el hombre en su género próximo y su última diferencia, era el creador, contemplador y crítico del arte. De las obras del hombre dedujimos entonces la estructura de ese hombre en su circunmundo, actualizado en diversas vivencias, una de las cuales es la vivencia artística.

El hombre y su circunmundo se nos presentaron estructurados precisamente para ciertas vivencias. A nuestro estudio interesaba la aplicación de esa estructura a una tarea de libertad creadora, de integración, que es precisamente el arte.

Guiados por la articulación vital que señalamos en un principio entre artista, obra de arte, contemplador y crítico, emprendimos el estudio de la vivencia artística humana, como un todo autónomo, siguiendo

las características vivenciales que debían encontrarse en toda esa esfera de vivencias: el carácter de vivencia, el dinamismo que creaba una integración nueva, la inestabilidad.

Así hemos concebido la estética como una problemática de la vivencia dinámica, integradora e inestable del hombre en su circunmundo. Esta problemática no la enderezamos a la pregunta ontológica "qué es tal vivencia"; sino a la pregunta estética "qué puede, qué potencia posea tal tipo humano de vivencia en el circunmundo". Esta es la cuestión que han aseñado los tres últimos capítulos.

No pretendemos haber dado una resolución definitiva, ni total al cúmulo de problemas vivos que el arte nos plantea, esperamos simplemente haber contribuido a un planteo más integral del problema.

103.- El concepto que más nos inquieta es precisamente el de integralidad (521). En su estudio "Notas para la caracteriología del artista", el doctor Nicol, explicando la clasificación característica de Jaensch, asienta esta afirmación: "Toda estilización, todo esquematismo, toda deformación por propósito excesivo, es resultado de una integración acentuada". Esta inesperada contribución de la psicología a la estética nos revela una dirección definitivamente nueva para el pensamiento estético. Hemos repetido muchas veces en nuestro estudio la palabra "conformer", "conformador" no menos que "integrar" e "integrador". Al concluir el estudio nos atrevemos a proponer una sustitución definitiva de la idea de forma en arte por la de integración, señalando a la tarea artística humana una labor ilimitadamente abierta de integración humana del circunmundo.

Los estoicos difundieron la idea de belleza como "la proporción de

las partes entre sí y relativamente al conjunto, más la gracia de los colores" (522), que ha sido repetida en términos de unidad en la variedad. Tales definiciones y otras que podríamos aducir indican la intención de integralidad que muchos filósofos han encontrado en la tarea artística humana.

La idea de forma nos viene de Grecia, sobre todo de Aristóteles. Quizá la forma aristotélica pudiera animarnos también a caracterizarla como un dinamismo integrador del ser y del mundo. Saarinen, en su obra "Search for form" habla también de una "forma coordination", de significación definitiva en la tarea creadora (523).

La integración sería, pues, el objeto de la libertad creadora, no la forma si por ella entendemos un elemento externo, la "figura" o un vago elemento interior indefinible llamado también "forma" (524), "forma expresiva".

La integralidad creada por el artista adquiriría automáticamente esa "expresión" en que insiste Croce y a la que dan tanta importancia los modernistas. Hasta el placer estético, la emoción estética, derivaría de tal integralidad, como lo afirman de la "forma expresiva" los artistas estetas modernos incluyendo "la integración de la conciencia plástica" de los cubistas (525).

Si desde este concepto de integralidad puede articularse la ideología estética de la humanidad, quiere decir que aun debiendo dejarlo sin suficiente profundización, no podemos abandonarlo tranquilamente a un lado. Más bien es un señuelo a futuras investigaciones el que podamos definir el arte como vivencia integradora del hombre en su circunmundo. Esa integración sería necesariamente creadora, por tanto dinámica e in-

viteblemente inestable, pues cada nueva situación vital exigiría una nueva integración.

Desde esta integración creada por el hombre, proyectada en su extraña dimensión temporal de presente-futuro (526) y en su irradiación cósmica hacia el universo (527), la tarea artística de la humanidad se nos presenta no solamente como una esfera autónoma de vida, digna de una seria investigación, sino como una manifestación de lo más íntimo del hombre, de su finitud y de su potencia, de su inestabilidad en lucha por una permanencia que venza los azeres del tiempo. El arte no es ya un "juego", sino una actitud humana suprema, de la cual depende en buena parte la "humanización" del hombre en este mundo.

109.- Vista así, la estética no es meramente una disciplina escolar, una preparación para la crítica artística seria, sino una verdadera problemática vital que ayuda a vivir más humanamente este mundo, ambición suprema de la verdadera sabiduría.

Por esto las indicaciones pedagógicas de la estética son fundamentales. Otras edades pudieron considerar la familiaridad con el arte como un signo de distinción o de refinamiento. La estética nos avisa que es una condición de humanidad y que en los currículos escolares la relación del estudiante con el arte no debe ser considerada como un mero complemento educativo, sino como uno de los más firmes pilares de su estructura humana.

Esta idea estética debe, sin embargo, completarse con una aplicación, no sólo a la filosofía especial de las artes (arquitectura, música, etc.) sino con un contraste fructuoso con la verdadera historia del arte.

Si hemos prescindido del término "belleza" en la problemática estética, no podemos dejar de reconocer que el problema de una estética de la belleza natural está en pie, aunque creemos que tiene sólo muy lejanas vinculaciones con una filosofía del arte.

Quedan, pues, otros muchos problemas y reconocemos la necesidad de profundizar más hondamente los que hemos indicado en este trabajo.

Quisiéramos que este intento cooperara, bien fuera modestamente, a fortalecer en nuestros contemporáneos la decisión de vivir con nueva gallardía humana las vicisitudes de su existencia "en este mundo". Difícil cosa es el arte; pero suelen ser las cosas difíciles las que revelan al hombre su más escondida fortaleza.

NOTAS AL EPILOGO.

- (521) Notas para la caracteriología del artista - Filosofía y Letras - (Octubre-Diciembre) (4) 1941, p. 195.
  - (522) Plotino - Enéscas. Universidad Nacional de México - 1925, p. 107.
  - (523) Eliel Saarinen - Search for Form. A Fundamental Approach to Art, p. 48.
  - (524) Matteo Perangoni - Saper Vedere, ps. 35, 74, etc. A Primer of Modern Art - Sheldon Cheney, ps. 36, 38, 39.
  - (525) Ch. E. Gauss - The Aesthetic Theories of French Artists, p. 72.
  - (526) Cfr. Lützel - Philosophie der Kunst, p. 35.
  - (527) Lützel, Führer zur Kunst, p. 32.
-

BIBLIOGRAFIA.

FUENTES DE LA PROBLEMÁTICA ESTÉTICA (Sistemas, historia).

- Aristoteliás. Opera omnia (græce et latine, cum indicæ et rerum absolutissimo). Parisiis. Editoribus Fernin-Didot et sociis.
- Platón. Hippias mayor - Pedro. Obras completas. Versión directa, introducciones y notas por el Dr. Juan David García Bacca. Universidad Nacional Autónoma de México, 1945. Bibliotheca Scriptorum Græcorum et Romanorum Mexicana.
- Plotino. Selección de las Enéadas. Traducción de la Universidad Nacional de México - 1923.
- Kant. Critique du Jugement. Traducción de J. Gibelin de la Biblioteca de Textos Filosóficos dirigida por Henri Gouhier y editada por la Librairie Philosophique J. Vrin - París - 1946.
- Hegel, G. W. - Esthétique. Traducción de S. Jankélévitch. Aubier, Editions Montaigne - París - 1944 - 4 Vols.
- Faine, Hipólito. Filosofía del Arte. Colección Atenea. Editorial Nueva España S. A. - México - 1944.
- Dilthey, Wilhelm. Teoría de la concepción del mundo. Versión y prólogo de Eugenio Imaz. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires, 1949.
- Dilthey, Wilhelm. Introducción a las ciencias del espíritu. En la que se trata de fundamentar el estudio de la sociedad y de la historia. Versión y prólogo de Eugenio Imaz. Fondo de Cultura Económica. - México - 1944.
- Dewey, John. El arte como experiencia. Prólogo y versión española de Samuel Ramos. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires, 1949.
- Heidegger, Martín. Hölderlin y la esencia de la poesía (Seguido de Esencia del Fundamento). Versión española, prólogo y notas por Juan David García Bacca. Arbol, editorial Séneca. México - 1944.
- Aristóteles. Poética. Bibliotheca Scriptorum Græcorum et Romanorum Mexicana. Universidad Nacional Autónoma de México, 1946. Versión directa, introducción y notas por el Dr. Juan David García Bacca.
- Meumann, E. Introducción a la Estética actual (Traducción de José J. de Urries y Azara). Celpe - 1923.

- Meumann, E. Sistema de Estética. Traducción del alemán por Fernando Vela. Calpe - 1924.
- Marx y Engels. Sobre la literatura y el arte. Traducción de Pedro Ferralza. Editorial Calomino. La Plata, 1946.
- Caso, Antonio. Principios de Estética. Drama per musica. Editorial Porrúa. México - 1944.
- Croce, Benedetto Esthetica in Nuce. Traducción del italiano por Italia Questa de Marelli, con amplio estudio de Gherardo Marone. Interamericana. Buenos Aires. Colección Vida del Espíritu, 1943.
- Collingwood, R. G. Outlines of a Philosophy of Art. London - Oxford University Press. Humphrey Milford - 1925.
- Odebrecht, Rudolf. La Estética Contemporánea. Traducción de José Casco. Suplemento al número 8 de Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. México, D. F. - 1942.
- Litzeler, Heinrich. Einführung in die Philosophie der Kunst. Peter Hanstein Verlagsbuchhandlung. Bonn - 1934.
- Geiger, Moritz. Estética. (Los problemas de la Estética; La Estética Fenomenológica). Buenos Aires. Argos - 1946.

ESTUDIOS CRITICOS E HISTORICOS SOBRE ESTETICA

- Sasch, Victor. Essai critique sur l'Esthetique de Kant. Bibliothéque d'histoire de la Philosophie. Librairie Philosophique, J. Vrin. Paris - 1927.<sup>9</sup>
- Wölfflin, Enrique. Conceptos fundamentales de la historia del arte. Espasa Calpe S. A. - Madrid - 1945.<sup>2</sup>
- Gaus, Charles E. The aesthetic theories of French Artists, 1855 to the present. The Johns Hopkins Press. Baltimore - 1949.
- Carrit, E. F. The Theory of Beauty. Methuen and Co. London, 1928.<sup>3</sup>
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. Historia de las ideas estéticas en España. Editado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Aldus, S. A. de Artes Gráficas. Santander - 1940.
- Guardini, R. Über das Wesen der Kunstwerke. Rainer Wunderlich Verlag Herman Leins. Tübingen und Stuttgart - 1947.



- Jaarinen, Eiel. Search for form. A fundamental approach to art. Reinhold Publishing Corporation. New York - 1948.
- Maranconi, Mateo. Saper Vedere. Come si guarda un'opera d'arte. Garzanti. Milano. 1938.<sup>3</sup>
- Mitzeler, Heinrich. Führer zur Kunst. Freiburg in Brissgau. Herder & Co. - 1938.
- Merenson, Bernard. Aesthetics and History in the visual arts.. Pantheon. 1943.
- Ohm Thomas. Asiens Kritik am abendländischen Christentum. Im Kösel Verlag, zu München. 1948.

HISTORIA DEL ARTE Y OBRAS DE ARTE.

- Leicht, Herman. Kunstgeschichte der Welt. Orell Füssli Verlag. Zürich - 1945.
- Jaegeer, Werner. Paideia. Los ideales de la cultura griega. Traducción de Joaquín Xirau. Fondo de Cultura Económica, México, D. F. 1946. III vol.
- Rilke, Rainer Maria. Duino Elegies. The german text, with an English translation, introduction and comentary by J. B. Leishman and Stephen Spender. W. W. Norton & Co. Inc., New York, 1939.
- Doerner, Max. Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Traducción de Pedro Reverté. Editorial Reverté. Barcelona, 1942.
- Vinci, Leonardo da. Tratado de la pintura. Versión castellana de Mario Pittaluga. Precedida de la Vida de Leonardo, escrita por Giorgio Vasari y el ensayo sobre Leonardo y los filólogos, de Paul Velery. Editorial Losada. Buenos Aires - 1944.<sup>2</sup>
- Mitzeler, Heinrich. Die Kunst der Völker. Herder & Col. Freiburg im Breisgau - 1940.-
- Lewell, Alden E. Rouault. The Hyperion Press. New York - 1945.
- Velázquez Chávez, Agustín. Índice de la pintura mexicana contemporánea. Ediciones Arte Mexicano, México - 1935.
- Moore, Henry. Sculpture and Drawings, with an Introduction by Herbert Read. London. Lund Humphries & Co. Ltd. A. Zwemmer - 1949.<sup>3</sup>
- Vaillant, George C. Aztecs of Mexico (Rogen, rise and fall of the aztec nation). Doubleday, Dorah and Co., Garden City. New York - 1941.

Morley Sylvanus G. La civilización maya. Fondo de Cultura Económica. México, Buenos Aires - 1947.

Rilke, Gedichte. Insel-Bücherei.

Rilke. Cartas a un Joven Poeta. Editorial Difusión.

Cheney, Sheldon. A primer of Modern Art.

Surckardt, Jacob. The Civilization of the Renaissance. Phaidon Press Ltd. Oxford & London - 1945.

OBRAS AUXILIARES.

Toynbee, Arnold J. A Study of History. Abridgement by D. C. Somervell. Oxford University Press - 1949.

De Nolly, Lecomte. Human Destiny. Longmans, Green and Co. - 1947.

Aron, Raymond. Essai sur la Théorie de L'Histoire dans L'Allemagne Contemporaine. La Philosophie Critique de L'Histoire. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin. 1938.

Erstinger, S. y otros. Filosofía de la ciencia literaria. Fondo de Cultura Económica. México - 1946.

Hibbard - Loret. Writers of the Western World. The Riverside Press. Cambridge - 1942.

Spengler, Oswald. Decadencia de Occidente. Josquejo de una morfología de la historia universal. Traducción del alemán por Manuel C. Morante. Espasa-Calpe. Madrid - 1927.

Gregory, F. S. The unfinished universe. Sheer and Ward - 1936.

Von Below, Georg. Die Deutsch Geschichtschreibung von den Befreiungskriegen bis zu unsern Tagen (Geschichtschreibung und Geschichtsauffassung). Oldenbourg. Munchen und Berlin. 1924.

Groethuysen, S. Philosophische Anthropologie.

De la Boulaye Minard H. El estudio comparado de las religiones. Vol. II - Madrid - 1945.

Froelisch, Ernst. Der Historismus und seine probleme. (Gesammelte Schriften II) Tübingen-Mohr-Siebeck - 1922.

Ortega y Gasset. Obras Completas. Vol. VII. El Espectador.

- Nicol, Eduardo. La idea del Hombre. Centro de estudios filosóficos de la Universidad Nacional de México. Editorial Stylo. México, 1946.
- Nicol, Eduardo. Psicología de las Situaciones Vitales. El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica. 1941.1
- Nicol, Eduardo. Historicismo y Existencialismo. El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica. 1950.1
- Fröbes, José. S. J. Tratado de psicología empírica y experimental. Versión española por José A. Menchaca S. J. - 1944.
- Venturi, Lionello. Historia de la crítica de arte, seguido de la crítica de arte en la actualidad. Versión castellana de Julio E. Payró. Editorial Poseidon. Buenos Aires. - 1949.
- Keyserling. El Conocimiento creador. Traducción de L. PérezANCES. Espasa Calpe, Madrid - 1930.
- Driesch, Hans. Philosophische Forschungswege (Ratschläge und Warnungen), Verlag Emanuel Reinische. Leipzig - 1930.
- Northrop, F. S. C. Encuentro de Oriente y Occidente, estudio sobre las posibilidades de un entendimiento mundial. E.D.I.A.P.3.A. México, 1948.

-----

Depto. mimeográfico de  
Juan Ruiz Velasco M.,  
15 Mayo 10, Eric. 12-12-12'