

trato superior frente al inferior. Así resulta concebible lo que pasa con la libertad de la voluntad. Dentro de este gran orden de cosas ya no resulta un fenómeno tan sobremanera asombroso y singular, sino que es paralelo a otros problemas enigmáticos. Nos las habemos con él exactamente como la física actual con el interior del átomo. Sólo con métodos analíticos pueden sacarse conclusiones acerca del aspecto del interior del átomo. En último término, no sabe el físico lo que son los electrones, protones y neutrones, si corpúsculos, u ondas, o cuantos de energía. También el cultivador de la psicología animal se halla ante obstáculos insuperables; no puede llegar hasta el interior del cerebro animal vivo para experimentar las mismas sensaciones y sentimientos que el animal. El problema de la libertad entra en la serie de aquellos hechos que no podemos abarcar con la vista hasta sus últimos términos.

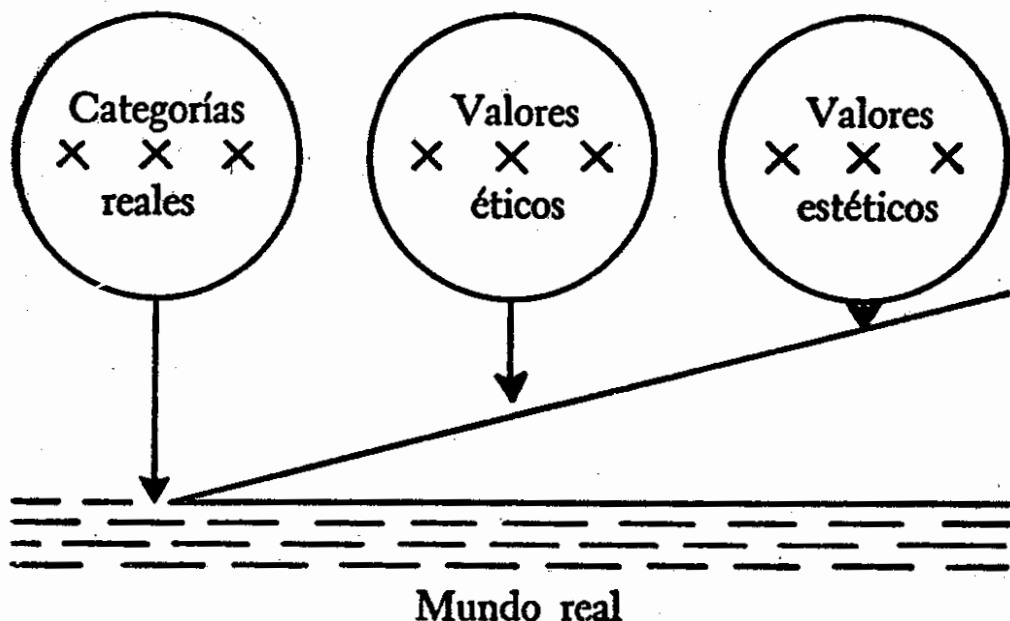
5. *Estética*

Los problemas de la ética nos pusieron en medio de la seriedad de la vida. Al abordar ahora el reino del arte, llegamos a un dominio del todo distinto. "Seria es la vida, gayo es el arte" — dice el poeta. La seriedad que hay también en estos problemas es por lo menos del todo distinta.

Los valores estéticos son de una índole peculiar y elevada. No sólo se nos enfrentan en el arte — la misma vida, que está empapada de valores éticos, trae incesantemente a nuestra vera también valores estéticos. La cuestión de si no todas las cosas que se nos enfrentan tienen también su lado estético, está perfectamente justificada. La localización de los valores estéticos en el reino del valor, su puesto relativamente a los valores de bienes, de placer y vitales, y relativamente a los valores éticos, aún no hemos podido descubrirla. Sólo sabemos que son del todo distintos de éstos, y que tienen que llenar un muy amplio campo del reino del valor. Pues no sólo los encontramos en lo bello artístico, sino también en lo bello natural. Clara e impresionantemente nos hace frente lo bello en el ser humano, como ser natural, en la belleza de su

cuerpo, de su rostro, y también en toda su actitud en la vida, en sus hechos y vivencias, en las que participamos nosotros mismos o que nos pone ante la vista en forma concentrada el dramaturgo o el novelista. También las humanas pequeñeces y defectos pueden tener sus incentivos estéticos, su lado humorístico o cómico, del que se puede gozar. El mundo entero —en tanto tiene el signo del valor o el contravalor estético— puede volverse objeto de contemplación estética. Ciertamente que no deben contemplarse el mundo y la vida sólo por el lado estético, como hace el esteta, que juzga y valora exclusivamente bajo el punto de vista de lo bello y cuya vida se vuelve un juego sin realismo.

Una característica capital de los valores estéticos reside en lo siguiente. No son valores que nos carguen con tareas o de los que penda un deber ser, una tendencia a la realización, a la efectuación. Ninguna compulsión mana de ellos, ni ningún rebajamiento cuando no los realizamos. Se limitan a requerir al que los comprende a que los goce.



En la Antigüedad enseñó Platón la identidad del bien, la belleza y la verdad. Pero esta identificación de lo moral, lo estético y lo teórico en el hombre es muy cuestionable. Pues aquí puede sentirse siempre una clara diferencia. Se exterioriza ésta ya en la escasa fuerza de determinación de los valores estéticos. Si ya antes habíamos comprobado que los va-

lores éticos sólo determinan no inquebrantablemente, frente a la determinación incondicional de las categorías reales, ahora resulta que los valores estéticos determinan todavía más débilmente que los éticos. El caso más favorable a la intensidad de su fuerza de determinación ocurre en el artista. Si nos representamos las categorías reales, los valores éticos y los estéticos estando unos junto a otros en una serie que vaya de derecha a izquierda (esquema anterior), tenemos que reconocer que el hiato entre los valores o las categorías y lo efectivo es cada vez mayor hacia la derecha. Esto es comprensible, pues los valores estéticos no se realizan, en absoluto. Cuando compone un artista, no efectúa nada, crea más bien en una cierta oposición a lo efectivo. El artista se limita a hacer aparecer representando. Así representa el literato, y todavía más plástica y directamente el actor, sus figuras y los destinos de ellas, y así representan también el músico creador y el ejecutante—éste último a su vez en medida especial— por medio de la música, que afecta directamente en alguna forma al ser psíquico. Los valores estéticos no se realizan, pues, sino que sólo hacen su aparición.

Esto es, sin duda, algo muy notable. Los problemas de lo estético no son, sin duda, problemas de la seriedad moral o de la seriedad de la vida en general, pero no por ello se los puede resolver más fácilmente. Y si una teoría filosófica en general encuentra el criterio para juzgarla en el número de los problemas dados que puede plantear y explicar, esto es válido también en especial para la estética. Una teoría que no sepa arreglárselas bien con ella, tampoco será apta para explicar los otros dominios de problemas. — Ciertamente que en anteriores tiempos dejaron muchas teorías la estética fuera de toda consideración o sólo se ocuparon poco con ella. Esta negligencia de otros tiempos resulta comprensible por el hecho de que los problemas estéticos no tienen aquella urgencia que, digamos, los morales, sociales o económicos.

¿Cómo nos están dados propiamente los valores estéticos? Según la teoría Scheleriana de los valores, tiene que ser que poseamos algún sentimiento para ellos. Este sentimiento puede exhibirse de hecho. — Kant habla en su *Crítica del juicio*, en la que confluyen las corrientes de la estética moderna, de

dos formas de la conciencia que llevamos al encuentro de los objetos estéticos y con las que encontramos indicado íntimamente su valor: el placer y la complacencia. El placer que brota de la impresión estética es un placer puramente contemplativo que no está unido al apetecer el objeto. También la complacencia estética significa el contemplativo dejar operar sobre sí. Ya en la palabra alemana "*Wohlgefallen*", caer bien, se anuncia maravillosamente este quedar levantado por encima de las situaciones de la vida que nos aporta toda obra de arte importante. Esta complacencia está, según Kant, exenta de todo interés, como el que es anejo a un objeto útil para algo, a una cosa de que es cuestión como medio para algo. Está exenta también del interés moral, de la responsabilidad y del interés por la posesión de la cosa, por la propiedad.

Con las últimas palabras hemos tocado ya una nueva propiedad característica de lo estéticamente valioso. "Poseer" y "pertenecer" no tienen en el reino de lo estético el sentido usual en general. A un millonario, que se compra por una enorme suma las obras de arte más escogidas, no pertenecen éstas —entendido en sentido estético— por el dinero, sino simplemente en razón de una comprensión para ellas. En este sentido puede decirse que una obra de arte pertenece a todo aquel que es capaz de llevar a su encuentro la complacencia desinteresada. Esta ley de la posesión —así puede llamársela— es una pura ley del espíritu. Es una ley fundamental que se halla en el umbral de la estética entera. No es válida sólo para las obras de arte, sino también para la belleza en la naturaleza, por ejemplo de un bosque, de un paisaje de montaña o de una puesta de sol, para la belleza del ser humano y en él, en su carácter y en la forma como sufre y configura su destino. Todas estas bellezas pertenecen a cualquiera que tenga una mirada abierta para ellas.

Una característica más de Kant dice: lo que suscita esta complacencia estética tiene validez universal — pero sólo en el sentido de una universalidad subjetiva, es decir, es válido para todos los sujetos, pero no para todos los objetos. Los valores estéticos son diversos. En una sinfonía, por ejemplo, son del todo distintos que en un autorretrato. Lo que aquí

puede ser aún comparable es, por decirlo así, lo estético general, lo categorial. Pero los valores estéticos no son, en absoluto, generalizables. Tomado en sentido riguroso, tiene cada obra de arte su valor individual y, sin embargo, universal — individual es el valor porque es en cada obra de arte un valor del todo particular, y universal porque puede admitirse que provoca en todo sujeto el mismo placer, la misma complacencia desinteresada. A esta universalidad subjetiva sin validez objetiva se enfrenta aún, es cierto, el banal *de gustibus non disputandum est*. ¿Cómo será inteligible esta universalidad subjetiva, pues que justamente al enjuiciar las obras de arte discrepan frecuentemente las opiniones?, pudiera objetarse. A esto tiene que replicarse que con la universalidad subjetiva no se trata, en absoluto, de una validez para cualquier sujeto, sino sólo para aquellos que están abiertos a lo artístico, que pueden percibir lo valioso, en el sentido específicamente estético, de la obra de arte. Y si es así, entonces ya no es esta universalidad subjetiva en absoluto tan enigmática. Entonces es con ella lo que con todos los apriorismos. Tampoco las relaciones matemáticas, por ejemplo, son comprensibles para todos los hombres en todos los grados de desarrollo. Todo apriorismo es restringido — ello no es posible en absoluto de otra manera, ni tampoco necesario de otra manera. También la maravillosa validez universal de los valores está sujeta a una limitación. La pugna en torno a la universalidad subjetiva de los valores estéticos debe hacerse remontar tan sólo a la circunstancia de que las condiciones que tienen que cumplirse para comprender lo estético son mucho más complicadas, a la circunstancia de que se requiere un grado de desarrollo mucho más alto que en otros dominios. A muchos les permanecen dominios enteros del arte completamente cerrados. Oscar Wilde pensaba que los elegidos son aquí aquellos para quienes las cosas bellas no serían nada más que cosas bellas. Se ha discutido esta afirmación. Pero algo de verdad hay en ella. En la actitud efectivamente artística entra el desprenderse de los intereses todos de la vida.

Una característica más del objeto bello la ve Kant en una finalidad que se endereza a un libre juego de las potencias

del ánimo en nosotros. La aparición del placer estético depende de que las potencias de nuestro ánimo resulten estimuladas por el objeto a jugar libres. Esta característica considerada por sí sola no da por resultado más que una teoría psicológica, únicamente, en la cual no pueden residir las últimas claves de la esencia de lo estético. ¿Cómo explicarnos en detalle que haya un placer sin interés y de universalidad subjetiva? Entre los modernos filósofos de la estética que se han planteado efectivamente esta cuestión y que están en claro acerca de que se trata de valores de aparición, de valores que no se efectúan, se encuentra frecuentemente la respuesta de que con lo bello se trata de que sucumbimos a una ilusión, de que algo que no es efectivo se nos presenta como efectivo. Pero ¿nos hace acaso el pintor caer en la ilusión de que los seres humanos están efectivamente allí donde veo colgado el cuadro en la pared? Justamente no lo hace, ni se propone hacerlo. Con un ejemplo drástico puede mostrarse que aquí no se trata, en absoluto, de una ilusión. Cuando un actor representa en la escena un asesinato ¿nos hace caer en la ilusión de que se asesina efectivamente? ¡No habría espectador que pudiese seguir sentado tranquilamente y sentir complacencia desinteresada!

¿En qué consiste, pues, propiamente el valor de lo estético, si sólo debe hacer su aparición, y sin embargo no puede consistir en la ilusión? En los antiguos tiempos respondió a esto Platón: la belleza es la idea. Según la manera de ver de Platón, expresa toda cosa de alguna manera la idea según la cual está conformada. No todas las cosas son en la misma alta medida semejantes a la idea; aquellas en las que brilla la idea más claramente, son bellas. — Lo capital está aún silenciado en la formulación platónica. Sale a la luz únicamente en los tiempos modernos en una definición de Hegel: la belleza no es la idea misma, sino la “apariciencia (hoy se dice ‘aparición’) sensible de la idea”. En lo bello hace su aparición una perfección que no encontramos en ninguna otra parte de la realidad efectiva. Tiene que hacer su aparición de tal suerte que podamos intuir la, que podamos aprehenderla con nuestra fantasía reproductora de lo sensible. También el literato es capaz de hacer aparecer esta perfección, aunque no se vuelva

directamente ni hacia la vista ni hacia el oído. El literato produce una íntima manifestación de la humana situación y figuras. — Aquí hay un fecundo concepto de lo bello que trae consigo toda una serie de problemas. Pero lo peculiar no es la idea, sino la “apariencia”, la aparición en cuanto tal.

Cuatro caminos puede seguir el análisis que puede hacerse para llegar a la raíz de la esencia de lo bello; dos pasan por el acto, dos por el objeto. Entre los accesos que penden del acto distinguimos el análisis del acto primitivo, el artísticamente creador, del acto de contemplar de aquel que se halla ante una obra de arte y la goza, aquel que siente la complacencia desinteresada que distingue la intuición artística de la científica o la práctica. Ambos actos están, sin embargo, emparentados entre sí. Pues el que contempla una obra de arte tiene que poder reproducir el acto de creación para poder comprenderlo justamente. Con el análisis del acto está a su vez en estrecha conexión el análisis del objeto; pues lo específicamente estético, que es la meta de la investigación del objeto, sólo existe para aquel que tiene la intuición justa. En los objetos estéticos puede practicarse primero un análisis de la estructura de todo punto especial que hay aquí, y en segundo término un análisis de los valores anejos a ellos y que no pueden generalizarse.

El análisis del acto artístico es el que desde antiguo ha cautivado más los espíritus, aunque es el que menos promete. Justo sobre el acto artísticamente creador yace un profundo misterio. Ni siquiera el artista mismo puede decir cómo crea. Sigue una interna necesidad, una dura ley, y no puede hacer justicia a lo que en él le pide creación de otra manera más que justo con la obra de arte. — Como más fácilmente posible se revela ya el análisis del acto de contemplación. Empieza, como puede comprobarse fácilmente, con la percepción; pero por encima de ésta se presenta algo del todo distinto. Así, por ejemplo, se eleva por encima de lo puramente acústico de una obra musical lo musical, que ya no se deja apresar, en absoluto, en forma puramente acústica. — El análisis del valor es a su vez extraordinariamente difícil de hacer. La cuestión de en qué consista el valor estético es idéntica a la cuestión de en qué consista lo bello.

— La estética del siglo XIX ha hecho sus ensayos las más de las veces sobre el acto de recepción, de contemplación, y tenido una y otra vez la tendencia a analizar el acto artístico. Retrasado está, en cambio, el análisis de la estructura de la obra de arte y con él también el del valor.

Pero justamente el análisis del objeto ofrece una ventaja. Es, en efecto, la obra de arte lo más fácilmente asequible, aquello hacia lo que se dirigen en primera línea los juicios estéticos. — ¿En qué se diferencia propiamente el objeto estético de los objetos teóricos y prácticos de toda especie? Como característica sobresaliente podemos afirmar que se descomponen en un primer término que está realmente dado y un fondo que es irreal y que tampoco se realiza, sino que es sólo un fondo que hace su aparición. Esta articulación, estos dos estratos del objeto estético pueden señalarse en todas las artes hasta en el último detalle. — Consideremos un ejemplo de la escultura. El escultor que quiere representar una figura corriendo o danzando, no puede dar vida al material o no puede imprimir directamente el movimiento al material mismo. Y, sin embargo, a través del material estático, cuando ha sido modelado por un maestro, es perceptible algo distinto — justo el movimiento, el danzar, avanzar, etc. Esto quiere decir, pues, que la intuición estética es capaz de penetrar más allá de la primera capa, más allá de lo real, y apresar una segunda capa, irreal. En la estatua de un discóbolo sólo es real la piedra con la forma recibida. Pero en el fondo de esta capa real se ve el movimiento, más aún, toda la vitalidad de la figura, el juego de los músculos y quizá hasta lo psíquico, la interna tensión, la entrega al competir. Y por detrás del estrecho espacio del primer término en que se alza inmovible la piedra, se atisba la anchura del estadio en que lanza su disco el atleta vivo.

Busquemos la estratificación de la obra de arte en primer término y fondo dentro de las otras artes. En la pintura es fácil de encontrar. El primer término son las manchas de color sobre el lienzo. Pero el arte del pintor hace que por detrás de este estrato anterior sea visible una espacialidad del todo distinta de aquella en la que se encuentra realmente el cuadro, por ejemplo, un paisaje.

Existe, así podemos decir con entera generalidad de todas las obras de arte, una dependencia entre el primer término y el fondo. Este último aparece sólo en el primero, conformado peculiarmente por el arte. Para la aprehensión y el goce de lo estético es la percepción del primer término, por ejemplo, en la pintura, la aprehensión de la superficie con las manchas de color, una condición previa indispensable. Asombroso es aquí todo lo que el artista puede hacer aparecer detrás del primer término. No sólo puede presentar seres vivos en su plena vitalidad, sino que puede dar también forma a lo psíquico de sus figuras humanas y hasta a los más altos contenidos del espíritu. La relación de dependencia entre lo del primer término y lo del fondo en que está fundada la grandiosa posibilidad de configuración del artista, revela a una consideración más exacta no ser *sui generis* — y esto hace comprensible la maravillosa capacidad de configuración del artista. Encontramos esta relación de dependencia en medio de la vida como una cosa comprensible de suyo. El carácter del ser humano sólo puede hacer su aparición en lo exterior. Algunos signos externos nos delatan el interior. Las más de las veces es en esta relación incluso de tal suerte que retenemos más fácil y más largamente el interior visto a través de lo exterior que éste último, justo porque aquél es lo propiamente interesante.

En oposición a la escultura y la pintura, que son artes del espacio, es la literatura un arte del tiempo. Si ahora nos volvemos por un momento hacia ella, vamos a prescindir del ser de una poesía lírica, especialmente difícil de analizar. Más fácil es ver lo característico de todas las obras de arte en la epopeya, en la novela y en la obra dramática. El primer término sólo es aquí por lo pronto lo negro, lo blanco, la impresión sobre el papel. Únicamente cuando se ha apresado el sentido de las letras, de las palabras y frases, cuando se lee entendiendo, es decir, reconociendo el sentido de los signos — la palabra griega ἀναγινώσκειν (*anagnóskein*) expresa certeramente este ingrediente característico del leer—, únicamente entonces se llega al plano en que se le aparece a uno un mundo de objetos. En lugar de la aportación directa por el ojo en la escultura y la pintura, opera en la literatura la fuerza de nues-

tra fantasía, que tiene que hacer surgir las escenas objetivamente ante nosotros. Y únicamente por detrás de este mundo de objetos que ya ha aparecido, brota aquello de que trata propiamente la literatura: las personas y sus vivencias, las situaciones en que caen los seres humanos, la forma especial en que reaccionan en ellas mostrando su interior. Esto lo apresa nuestra mirada a través de los estratos anteriores sin que nos cueste trabajo. Hacer que se nos aparezca plásticamente, es el arte del literato. Éste puede seguir frente a nosotros precisamente la conducta consistente en hacernos entrar en las profundidades del alma humana de la mano de las figuras irreales exhibidas por él. Y nosotros podemos reconocer en la vida real mucho de lo que él nos dio a conocer. Así, puede el literato ponernos ante los ojos, haciendo que se nos aparezca —pero jamás efectuándola— incluso toda una época pasada que jamás pudimos contemplar en la realidad.

Algo especial pasa todavía con la obra dramática, cuando se la considera como obra no destinada a la simple lectura. Depende, en efecto, de un segundo arte, el del actor. Éste lleva la composición de la obra en cierta medida a su término, sumiéndose en las figuras imaginadas por el autor y representándolas. Para esto es menester, sin duda, un cierto congeniar con el personaje que debe representarse. Sólo cuando se lo representa según su espíritu es posible al actor poner su propia persona de tal suerte al servicio de la otra que ésta se haga efectivamente visible. En este hacerse visible, “en la apariencia (aparición) sensible de la idea”, consiste también aquí todo, no en la idea misma, en lo general en cuanto tal. Esto último no puede ser bello: a la belleza es siempre inherente la aparición concretamente sensible. En lo estético no cabe elevarse por encima de lo sensible, como quiso por caso el neoplatonismo, que tenía la idea pura por más bella aún que las cosas.

Ahora bien, ¿no contradice el arte del actor la ley de que el fondo sólo aparece y no se realiza, de que no hay ninguna realización en el arte? ¿No realiza el artista mímico todo lo que se limita a aparecer en la obra dramática escrita? Esta pregunta tiene que contestarse negativamente. Las figuras que aparecen en las tablas son, sin duda, reales, pero sólo como

actores; no son efectivamente el rey Lear, Hamlet o Fausto. También reales son, sin duda, los gestos y las palabras de los actores, pero no sus sentimientos y pasiones. Estos últimos están sólo representados. Todo espectador está convencido de que no es real nada amenazador para el cuerpo y la vida que ocurra en el espectáculo, pues de otra suerte no sería capaz de soportarlo tranquilamente. Espectador y actor están durante la representación arrebatados a este mundo real, en el que vuelven a entrar una vez acabada aquélla. Este estar arrebatados es, en general, lo esencial — no sólo en el arte del actor, sino también en todas las demás artes. Así es, por ejemplo, en la pintura y la escultura el espacio del fondo en que me sumo con la vista un espacio del todo distinto de aquel en que nos hacemos frente yo y el cuadro o la estatua, y por ende se halla aquel espacio fuera de éste. Este estar arrebatados, que se refiere no sólo a los objetos estéticos, sino también a nosotros mismos, es lo que sentimos como tan maravilloso en el arte. — Tampoco el actor quebranta, pues, la ley de la aparición. Se limita a hacer que al primer término real se añada algo más: las figuras sobre la escena, los gestos, la palabra. Pero irreales siguen siendo los internos conflictos de los héroes, la culpa y el arrepentimiento, el odio y el amor, etc.

Si era bastante fácil de ver el estado de cosas en las artes tratadas hasta aquí, se encuentran, por el contrario, algunas dificultades en la música y la arquitectura, que se juntan bajo el nombre de artes no representativas. Mientras que lo representado por la pintura, la literatura y la escultura puede expresarse de alguna manera en palabras —un cuadro, una estatua pueden describirse y se puede apresar en palabras el tema de una obra dramática, de una novela—, no es esto posible sin más en la música y la arquitectura. Sin embargo, también aquí puede practicarse una división en primer término y fondo. En la música es primer término simplemente aquello que es perceptible en forma puramente acústica. Únicamente luego aparece lo musical, aparece una unidad que ya no puede apresarse acústicamente. A una unidad semejante le sirve de base, por ejemplo, lo que se llama un tiempo. Cada tiempo —una sonata tiene, por ejemplo, cuatro tiempos— presenta un

tema propio en un desarrollo propio. Lo musical pasa lentamente por delante de nosotros en el tiempo como la acción en una novela. En forma puramente acústica nunca se tendrán presentes más que unos pocos compases, pero por encima se edifica justo una unidad que aún está ahí cuando ya ha dejado de sonar lo audible.

Por detrás de esta unidad emerge todavía algo más, que se ha llamado popularmente lo propio de la música: su contenido psíquico. Parece por lo pronto enigmático cómo pueda expresarse el contenido psíquico en un material de un género tan distinto. Pero no es más enigmático que la cuestión de cómo, por ejemplo, pueden expresarse el destino y el carácter en palabras y frases. La música es justo una especie de símbolo de lo psíquico, y del símbolo puede decirse en cierto sentido que puede expresar efectivamente aquello que debe expresar con tanta mayor perfección cuanto menos semejante es a ello. A pesar de esto, es en cierto sentido la música también homogénea a lo psíquico. Esto resulta claramente visible cuando se considera cómo se diferencia el interior, el yo, con su mundo de sentimientos y estados de ánimo, su voluntad, su amor y odio, del mundo exterior de las cosas y sucesos materiales. Lo psíquico no tiene en ninguna parte los crasos contornos de lo material, no tiene espacialidad — dicho brevemente, nada comparable a las cosas. La conciencia es, según un giro de Husserl, una sola corriente en la que todo fluye, se matiza de mil maneras y vuelve al fluir común. De parecido modo se distingue también la música del mundo material exterior. Por otro lado se parece a lo psíquico en su dinamismo. Nuestros actos emocionales trascurren en un ascender y descender que también se encuentra en la música. Los sonidos se vuelven ya más intensos, ya más débiles, y resuenan unos tras otros en el tiempo, como también se reemplazan unos a otros los actos psíquicos siguiendo el flujo del tiempo.

Junto a la música es también la arquitectura un arte no objetivo — no objetivo en tanto que no representa. Así como en la música tiene el compositor que introducir en lo musical mismo el contenido al que quiere dar expresión y no puede impedir a nadie entender este contenido muy de otro modo, así tampoco hay en la arquitectura temas propiamente con