

HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

"ALFONSO REYES"

HEMEROTECA



*Carilla 11431na
Biblioteca Universitaria*

7



Dof

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN

1966

parece desconocer el fondo mismo del yo, su realidad óptica originaria y primera, su arché, que hemos denominado in-sistencia.

En síntesis, podríamos decir que Louis Lavelle ha señalado aspectos esenciales de la interioridad e incluso su carácter privilegiado, pero no ha descendido a su raíz metafísica misma. Por eso, tal vez, nos parece encontrar ciertas fallas en sus descripciones y en sus interpretaciones. Un mayor análisis metafísico de la estructura de la interioridad, lo hubiera llevado a mostrar su raíz óptica, es decir, el ser-en-sí óptico que hemos llamado "in-sistencia".

Por no haber descendido a esta raíz óptica no es extraño que, si no su pensamiento, por lo menos las fórmulas de Lavelle se resientan de cierto actualismo, lo cual es nuevamente desconocer el fondo último del yo. Naturalmente Lavelle está preocupado por señalar el carácter esencialmente dinámico de la interioridad humana, pero lo prolonga a costa de su ser.

Tal vez puede señalarse también que falta en Lavelle la efectiva proyección integral de su doctrina de la interioridad hacia la problemática filosófica total. Pero ello no es por cierto una falta positiva. Debemos agradecerle los sutiles y acertados análisis de no pocos aspectos de la interioridad, casi siempre en el plano de la auténtica experiencia metafísica. Y siempre con la resonancia vital que ha sabido traducir en sus magníficas expresiones. Con ello Lavelle nos ha dejado sin duda una de las contribuciones más valiosas de la filosofía contemporánea para elucidar la esencia originaria del hombre.

donne à moi-même l'existence et que nul autre être au monde ne pourrait jamais accomplir à ma place". *Ibid.*, p. 79.

INTRODUCCIÓN A LA FILOSOFÍA DE LA BELLEZA

DR. ISMAEL DIEGO PÉREZ
Universidad Nacional Autónoma de México.

HEGEL Y SUS CARACTERES GENERALES DE LA PINTURA

C. F. HEGEL EN SU "Sistema de las Artes" hace un estudio de los caracteres más distintivos de todas las artes. A las artes de la Pintura, de la Poesía y de la Música las llama románticas y en estas tres se puede expresar apropiadamente el espíritu del hombre, que es un reflejo del espíritu absoluto, especialmente en la pintura.

De las imágenes pictóricas contemplamos todo cuanto se mueve y agita dentro del espíritu humano y así el principio divino aparece como un ser vivo y espiritual.

Los objetos exteriores, mediante el sentimiento y el alma de la concepción, dan también un reflejo del espíritu.

El arte manifiesta una evolución dimensional de estilos: a) el estilo severo o las primeras esculturas de los pueblos orientales, que son trozos de piedras más o menos toscamente talladas. Veamos la diferencia entre el Escribe sentado o las Esfinges con la gracia y la racionalidad del arte griego; b) el estilo ideal, con las esculturas de Fidias, donde la vida ha logrado todas sus formas, movimientos y expresión corpórea; c) el estilo gracioso, donde se adquiere un movimiento de las formas y de la pasión humana, como la Victoria de Samotracia, el Laocoonte o Niobe; d) el estilo efectista, donde se busca la expresión por los contrastes, como las esculturas de Miguel Angel.

La humanidad ha pasado por tres dimensiones artísticas, lo que se llama Edades en la Historia del Arte: a) edad antigua o ingenua, donde se cultiva la arquitectura y la escultura, que son más artes simbólicas que espirituales. Aumentan el sentido espiritual los ornamentos o las artes murales o escultóricas al servicio de las obras centrales de arquitectos y escultores, como las cerámicas

y los vasos de Creta, las pinturas murales de las casas de Pompeya, con su buen gusto y delicadeza. Señalamos especialmente las pinturas murales de la Casa del Poeta Trágico de Pompeya; b) el arte ideal de los griegos, que siendo antiguo por la cronología, es nuevo por sus ideales. Allí se buscaba la medida, el orden y la proporción y es un arte de una belleza armoniosa, insuperablemente bella; c) el arte cristiano, que tuvo su mayor grandeza expresiva en los siglos XVI y XVII, surgió de sentimientos íntimos, como la felicidad o el sufrimiento del alma.

Si comparamos la Isis Egipcia con la Virgen Cristiana, la temática es la misma: *Una madre y un hijo*.

Isis representa la fecundidad de la naturaleza, pero no expresa un sentimiento maternal; en cambio, la Virgen Cristiana adquiere tonos de una ternura y de una belleza espiritual, con hondura humana y divina. Recordemos las Madonas de Rafael, las Vírgenes del Greco o de Murillo o la de cualquier maestro europeo del Renacimiento.

Fondo de la pintura. Se hace sobre superficies y es una simple apariencia del espíritu interior, afirma Hegel, que quiere ser contemplado en sí mismo y para sí mismo como espíritu. Wolfliñ decía que las Vírgenes de Fra Angélico creaban un ilusionismo de las formas.

La pintura admite en su representación los estados más diversos de la pasión o del espíritu humanos y que a la escultura o a la arquitectura le son inaccesibles: el mundo religioso, las imágenes del cielo y del infierno, la historia de Cristo y sus discípulos, los santos, las escenas de la naturaleza y de la vida humana y hasta los accidentes más fugitivos, en que los objetos se transforman en un espejo del espíritu.

Elementos de la pintura. El elemento físico es la luz. La luz que penetra en la oscuridad y la ilumina, y junto a la luz, el color; y los contornos de los objetos por medio del dibujo. La forma y dimensiones constituyen la parte plástica. Con el empleo del color, la pintura adquiere un grado extraordinariamente vivo, como iluminado por la naturaleza y por la luz mágica del arte y es una expresión del hombre y de las cosas. Los maestros venecianos y holandeses han sido los maestros del color; tal vez han sido influídos por la cercanía del mar; los dos países son bajos, cercados por el agua, cortados por canales y marismas.

Hay diferentes maneras de iluminar los objetos, buscando la mayor oposición entre la luz más deslumbradora y las sombras más oscuras. El artista no puede ser sólo dibujante. Necesita de los elementos pictóricos: la luz, el color, los contornos y los dintornos de las figuras, las dimensiones y las formas; la luz del sol, de la luna, las luces crepusculares, en un cielo claro y encubierto;

a la luz de las antorchas; la magia del colorido, que pertenece al talento del artista.

Armonías de los colores. Con la perspectiva aérea se da la encarnación y la magia del colorido; el color de la carne reúne los distintos colores. Ya dijo Diderot: "Quien ha llegado a sentir la carne, ha llegado muy lejos. Mil pintores han muerto y mil morirán sin llegar al sentimiento de la carne".

Constituir un cambio de colores, de apariencias, de reflejos, de manera fugitiva y animada, que la pintura parezca que entra en el dominio de la música.

Dos formas de creación. En las "Vidas paralelas" de Plutarco, se presenta un personaje romano al lado de un personaje griego, buscando siempre el contraste.

A) *Arte de exaltación*, o de embriaguez espiritual, de creación febril, de orgía y borrachera, de frenesí sagrado, que los griegos llamaron *Manía* y que Dostoievski llamaba "corazón elevado que se atormenta". Así es la pintura de Van Gogh, del Greco, la Filosofía de Federico Nietzsche o la música de van Beethoven. Es el arte llamado barroco o romántico.

B) *Arte clásico*, de creación serena, de medidas y proporciones, que evita toda vaguedad, o lo que llamaba Nietzsche el arte apolíneo. Así la poesía en la obra de Goethe o la pintura en Velázquez.

La obra pictórica habrá logrado la gracia creadora conjugando todos esos elementos de la creación, con un estilo o con otro, expresando lo que llama Hegel el espíritu absoluto, en las formas plásticas de la pintura y logrando en cifra poética lo que llamaba Shelley:

*Some world
Where the music, the moonlight and the feeling
are one.*

PERCEPCIÓN DEL FENÓMENO PICTÓRICO

La percepción del fenómeno pictórico es un acto de intuición. Otto Gründler establece varias clases de intuiciones:

- A) Percepción sensible o captación de lo objetivo.
- B) Intuición categorial. Así de un árbol intuye un ser verde, en su plástica plenitud.

C) Intuición esencial, en que aprehendemos la esencia verde o color en general.

D) Intuiciones sensibles mediatas: el reverso de una cosa, cuyo anverso percibe, me es dado intuitivamente, en intuición encubierta o mediata.

E) Intuiciones anímicas mediatas. Por la cabeza de una persona veo su inteligencia, por su rostro expresivo su entusiasmo, la lealtad, su comportamiento, etc.

De estas intuiciones se vale el artista hasta llegar a ver los fenómenos tal como se ofrecen a su contemplación en una depuración expresiva. Son así en su esencia o en su realidad categorial.

Falta por establecer una fenomenología del proceso artístico y el logro de la expresión a la luz de una filosofía del arte.

DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE

Es el arte que se cansa de las formas clásicas y trata de renovarse. Wolflin aseguraba que la repetición de un estilo embota y cansa la sensibilidad y que esta fatiga tiene la virtud de movilizar el arte, obligándolo a una transformación.

Ortega y Gasset dice en su libro *La deshumanización del arte* que a un joven de hoy no puede interesarle un verso, una pincelada o un sonido que no lleve dentro de sí un reflejo de ironía.

Un grupo de románticos alemanes, encabezados por Schelegel, proclamó la ironía como la máxima categoría estética.

Huizinga en su *Homo ludens* propugna por la vuelta a la infancia, a la pirueta y al juego.

Estilizar en la opinión de Ortega es deshumanizar. El arte de Zurbarán, verbigracia, tiene carácter, pero no tiene estilo. El llanto y la risa son estéticamente fraudes. El gesto de la belleza no pasa nunca de la melancolía o de la sonrisa. El poeta o el pintor empiezan donde acaba el hombre.

Artistas con estilo son, verbigracia, Debussy en música, Mallarmé en poesía, Dalí o Picasso en pintura.

HIPÓLITO TAINE Y SU FILOSOFÍA DEL ARTE

Hipólito Taine no hizo una Estética con sentido dogmático, dando definiciones de lo bello, sino un estudio de las obras de arte con carácter histórico,

mostrando sus cualidades esenciales; es una comprobación y explicación de la realidad artística, tal y como se presentan a la especulación y a la observación del contemplador.

De las cinco bellas artes, especialmente se ocupó de la poesía, la pintura y la escultura, y dentro de la poesía, las obras literarias. Estas tres artes dice que son en general *artes de imitación*: ese es su carácter esencial.

Hay dos períodos importantes en la producción esencial de las obras de arte: cuando nacen del temperamento y de la propia naturaleza de los orígenes, expresando un sentimiento verdadero. Y cuando se llega a fórmulas intelectuales, académicas, que es la ausencia de la verdadera obra de arte.

Coincide con mis propias ideas sobre la poesía, expuestas en otro capítulo, cuando hablo de la poesía lírica y de la poesía pura.

El artista produce influido por su stirpe y por su tradición cultural. Por eso al hablar de un gran artista hay que estudiarlo dentro de su escuela nacional o del país donde se han desarrollado sus circunstancias personales. El artista imita la naturaleza y se inserta dentro de la historia de una escuela de arte.

Pero la imitación en la pintura, en la escultura o en la poesía no es exacta, sino que gozan de la inexactitud que les confiere el talento del artista; siempre existe una transformación de la naturaleza. Y quedan aureoladas por la intención espiritual que se buscó expresar en la obra por el artista.

En definitiva, el genio del creador es lo que cuenta fundamentalmente, como en Miguel Angel, que como asegura Taine "es en su propio genio y en su propio corazón donde el gran hombre encontró sus tipos".

En toda obra de arte se ha de manifestar una cualidad esencial del objeto; o hallar la esencia de los objetos es la finalidad del arte, o algo que destaca sobre otras cualidades no esenciales. La pintura de los Países Bajos, de Italia o de España habrá de reflejar la esencia nacional de esos países.

Si el artista no sabe crear expresando el espíritu esencial de su arte, entonces la imitación de la naturaleza será la de un copista o la de un obrero de las formas naturales.

La arquitectura y la música se fundan en relaciones matemáticas, que el artista puede combinar o modificar. El arquitecto busca las relaciones, las proporciones y las dependencias, calculando las resistencias de materiales. Y el músico busca el enlace entre la melodía y la armonía, constituyendo las dos partes esenciales de la música.

El arte como la ciencia buscan la expresión de causas superiores, con esta diferencia: la ciencia busca causas y leyes fundamentales y las expresa en fórmulas exactas y abstractas. Y el arte manifiesta estas mismas causas y leyes de la naturaleza, no solamente con la razón, sino con los sentidos y el corazón.

Taine define así la producción de la obra de arte: "está determinada por

un conjunto, formado por el estado general del espíritu y por las costumbres que le rodean”.

Taine realiza un estudio psicológico e histórico de varios países de Europa occidental para justificar la expresión de su arte. La agudeza y el talento de observación nos hace justificar y hallar las excelencias de grandes artistas como Rembrandt, Rubens, Miguel Angel, Velázquez o Goya; de grandes escritores que nos legaron la expresión de un carácter nacional, como la esencia del arte, tales Cervantes, Moliere o Maquiavelo. Igual estudio realiza con Grecia y Roma para justificar su arte magistral, de donde nos hemos alimentado toda la cultura de Europa y América. Y también para reconstruir el arte de los grandes artistas helenos nos hemos de apoyar en la historia cultural de este pueblo.

El carácter esencial de los helenos sirve para explicar su arte, lo mismo que el carácter esencial de los ingleses, de los españoles o de los alemanes justifica sus diferencias respectivas y la esencia de sus creaciones en la historia del arte.

El ideal en el arte es formarse por el artista una idea del carácter esencial que quiere expresar, y con la idea formada, transforma la realidad, aunque la realidad objetiva sea la misma para todos, pero el arte opera el milagro de transformarla. Igual es el hombre en su concepto natural en todos los países del mismo origen, pero ese hombre es diferente señalando el carácter esencial que el artista le imprimió.

Los ideales son diferentes para un italiano, para un español o un francés, y esa diferencia quedará expresada en las artes.

Taine concluye diciendo que “las obras de artes son más bellas a medida que el carácter se imprime y se exterioriza en ellas con más intensidad, dominando en la obra entera”. Y que la obra llamada maestra “es aquella que tiene la máxima potencia en su pleno desarrollo”.

En la producción de la obra de arte hay un principio de excelencia en que se logra expresar un carácter esencial y un principio de subordinación, donde los caracteres no esenciales están subordinados a la idea más importante, donde se centra como en un núcleo de interés toda la explicación o justificación de la obra realizada. O la presencia de efectos convergentes y divergentes, dentro de la unidad general.

El estilo pertenece al talento del artista, aunque con el carácter formen un todo indivisible, que sirven como referencia fundamental de una escuela de arte.

La Estética para José Vasconcelos es una teoría del conocimiento o una ontología. No conocemos al ser por medio de la abstracción aristotélica, ni por la captación de esencias husserlianas, ni por la razón cartesiana, ni por medio de la razón vital; el conocimiento se construye con lo heterogéneo, valiéndose del a priori estético en unidades homogéneas, que se fundan en síntesis de experiencia sensible, de razón y de amor. Y la verdad estética es una coherencia de pensamiento, obtenida por coordinación de conjuntos de hechos y de zonas del saber.

La filosofía se funda en la armonía; todo cuanto existe es un canto de amor y la intuición sobre el ritmo pitagórico nos lleva al descubrimiento de las leyes del ritmo, como fundamento de la *qualidad* que en todas las cosas existe.

Y la realidad responde cuando se expresa según cualidad; tenemos la intuición de su presencia y el goce de su conocimiento.

José Vasconcelos escribió una *Estética* y una *Sinfonía como forma literaria* antes de su filosofía estética, incidiendo en que el conocimiento es la busca de una unidad de tipo armónico. Existe en nuestra conciencia un a priori especial, que llama el apriori estético y que actúa según cualquier realidad, según ritmo, melodía y armonía.

Cita al poeta Elliot en su obra *Los cuatro cuartetos*, quien al definir la poesía coincide con la tesis estética de Vasconcelos, o “un esfuerzo de unificación de los elementos heterogéneos de la intuición”.

La verdad es armonía y las distintas disciplinas del saber concurren a formar la estética. Y que se logra en la unidad armónica de elementos heterogéneos por el método de la coordinación.

Cita a Eugenio D'Ors con el *Secreto de la Filosofía*, quien al dialogar sobre la música, nos dice: “cuya solución suprema no sea la anulación de lo vario en la identidad, sino su conciliación en la armonía”.

En alguna ocasión he escrito que la Filosofía racionalista en sus últimas especulaciones tropieza con un muro infranqueable y vuelve a empezar su recorrido, buscando nuevas razones que sobrepasen su limitación, y en su esfuerzo denodado, sólo encuentra copias o réplicas de la misma realidad, y entonces la filosofía halla solamente dos caminos: *o se hace teología o se hace literatura*. Por eso una gran parte de filósofos escriben con un lenguaje literario.

Aristóteles llamaba a la filosofía “teologike episteme”. Vasconcelos adoptó la postura del teólogo y su filosofía estética termina en teología.

El filósofo racionalista que construye categorías de pensamiento, como Aristóteles, Kant, Hegel o Heidegger, levanta una enteleguía de puros conceptos,

se hace "aséptica" a los problemas del hombre vivo y tropieza en su evolución de pensamiento con el propio muro que ha creado con sus redes conceptuales, sin dar solución al hombre integral, que es razón, sentimiento y sociología.

La filosofía idealista de Hegel encontró una reversión en categorías reales de economía y política en su discípulo Carlos Marx.

O bien ante la imposibilidad de salvar el muro de la razón, nos refugiamos con Heidegger en la nada y en la angustia. O derivamos en teatro pornográfico como Sartre.

El filósofo racionalista necesita del arie fresco y húmedo de las ciencias sociales y de la naturaleza, y el hombre de ciencia necesita complementar lo que sabe con justificaciones filosóficas.

Vasconcelos adoptó una actitud de aventura del pensamiento; trató de escapar de la filosofía abstracta, dando una explicación irracional del conocimiento.

En un principio, hablamos del ser de realidad y del ser de fabulación para explicar la proyección estética del hombre. Vasconcelos fue un creador de filosofía poética. Por el método de coordinación de conjuntos imaginamos una síntesis y nuestra intuición con el a priori estético nos la ofrece.

Vasconcelos no se resignaba con el conocimiento abstracto y quiso salvar el muro con el que nos encontramos al final de toda especulación. Quería encontrar una nueva dimensión de realidad y de pensamiento para crear una nueva filosofía o una nueva ciencia.

Ante la ausencia de una solución, nos propuso una intuición poética. Y es que el misterio o la limitación nos ronda y nos constituye. ¿Cuál es el origen del hombre? ¿Cómo es su constitución espiritual? ¿Cuál es su destino después de la muerte? ¿Cómo llegar a la evidencia del conocimiento? Las contestaciones de la filosofía racionalista son conjeturas intelectuales, pero nada prueban en un orden científico suficiente. Entonces la filosofía racional se hace irracional, formando la teodicea o pruebas racionales de lo que por naturaleza no es racional. Y se constituye con la teología negativa en una pura argumentación en el misterio. La palabra "mistor" en hebreo y "misterium" en latín, significan lo que se esconde u oculta.

Nos movemos y somos seres de tres dimensiones de tiempo y espacio y como nuestra razón es de tres dimensiones, todo lo que imaginamos más allá serán conjeturas de la mente; nuestra constitución racional tiene los mismos límites de su propia naturaleza. Únicamente las creaciones de la estética en el sistema de las artes podrían darnos otra dimensión espiritual que fuese superior a las tres dimensiones conocidas. Tal vez podríamos llamarla como Leonardo de Vinci "el éxtasis tetradimensional de las figuras".

Lo que llamamos revelación superior del arte tal vez sea como un fulgor o un destello de una cuarta dimensión de espíritu, expresable con los medios de los que disponemos. Y que correspondería con la misma idea expresada por San Pablo el apóstol, en su Epístola a los Efesios, III, 17-18: "Para que arraigados y fundados en el amor, podáis comprender con todos los santos, cuál sea la anchura, y longura, y altura, y profundidad".

¿Qué sería la cuarta dimensión en lenguaje inteligible para los humanos? El universo y el conocimiento humanos son de tres dimensiones. La geometría de Euclides y la física de la energía son de tres dimensiones. La cuarta dimensión de Einstein se llama tiempo. O la coordenada de la duración. El número y la medida del movimiento, según el concepto de antes y después, como definía Aristóteles el tiempo.

La cuarta dimensión sería esta fijación de límites entre antes y después, en una unidad, que no conocería el primero y el último. Sería tal vez el a priori estético de Vasconcelos, coordinando conjuntos en ritmo, melodía, armonía y contrapunto.

La primera condición del movimiento creador es el ritmo, y éste es un modo de acción y conocimiento. El ritmo y la armonía se manifiestan en la existencia como color y sonido. El desarrollo general de todos los fenómenos obedece a combinaciones rítmicas y melódicas.

Bergson lo señaló también en su estudio sobre la duración: "La sucesión de nuestros estados de conciencia se unifican, cuando no establecemos una separación entre el estado presente y los estados anteriores, lo mismo que cuando recordamos juntas las notas de una melodía".

La organización rítmica del conjunto es la que nos advierte de la presencia de la *calidad*, que es el conocer por excelencia.

Amar al mundo es acomodarse a su armonía; no se trata de consumir reglas universales, como Kant, sino realizar arquetipos vivientes, como el amante, el héroe o el santo. Y la Estética se logra por composición de los artistas en las diferentes artes.

La obra estética se logra con el poema del poeta, la tela pintada de un pintor o con el secreto de armonía de la naturaleza que logra expresar un compositor. Es una unidad operante que coordina las partes heterogéneas por el a priori estético. Coordinar es en el fondo armonizar y los instrumentos del conocer son el ritmo, la melodía y la armonía y los frutos son el poema, la pintura y la sinfonía.

La verdad no es lógica de premisas y conclusiones, sino un proceso de coordinación funcional vivo e inteligente; la conciencia establece la coherencia y no el pensamiento.

El silencio es al sonido lo que la luz blanca es al color; el silencio es armo-

nía y coherencia de todos los sonidos; todos los elementos de la naturaleza se pueden manejar ordenadamente por el ritmo, melodía, armonía y contrapunto. El a priori estético nos lleva a un modo de pensar por concierto o concurrencia de intenciones y significaciones, que se organizan en la conciencia. Pensar es coordinar conjuntos.

El cosmos es un contrapunto de contenido universal; el todo no es el conjunto de las partes, sino el resultado de la interacción de partes o elementos internos activos.

El Todo es un orden existencial de armonía y proporción, como el de los colores y los sonidos, pero más variado. En la filosofía de la coordinación lo que intentamos es captar la *calidad* de las cosas, una síntesis de heterogéneos, en la que tengan cabida la verdad dialéctica, la verdad experimental y una nueva síntesis, propia de la conciencia, y la operación coordinadora es lo que llamamos orden estético.

Vasconcelos partió de Empédocles, cuando afirmaba que la combinación de elementos es el secreto del ser, no intentando reducir la calidad.

El filósofo ha de interpretar todas las expresiones: conceptual, pictórica, musical, expresión sentimental o relaciones del ser con nuestra vida. Y ha de lograr una síntesis superior que no puede dársela la razón, sino la conciencia, con tres categorías: a priori mental racional; a priori ético, por los juicios de valor; a priori estético, que responde a las formas estéticas específicas: ritmo, melodía y contrapunto.

La coordinación nos permite concebir pasado, presente y futuro en simultaneidad de tiempo y conciencia. Esta definición nos permite pensar en la cuarta dimensión que hemos señalado en razonamiento anterior.

El ser en sí es el alma en el gozo de sentirse llena y se sirve de distintos aparatos para el conocimiento: sensitivo, intelectual, ético, estético; todos operan por medio de a prioris estéticos específicos.

Existen cuatro categorías del ser:

a) una estructura, dentro de la cual opera un impulso, una energía animada de propósito, tendente a mantener una acción individualista: *el átomo*.

b) una célula orgánica que posee estructura y fuerza animadora, que tiende a realizar propósitos, no dispersos, sino encaminados a la integración de un organismo.

c) una conciencia hecha de diversas estructuras mentales, emocionales, coordinativas o estéticas, encaminada de un modo coherente a la integración de una persona.

d) la Persona divina, que no es la suma de las partes del Todo, según la

idea panteísta, sino el principio que existe por sí mismo y que opera según elemento trino, por el cual se comunica con todo lo creado, pero guardando su aislamiento y su poder, del que dependen los demás seres.

Los entes pueden ser pensados, pero no son realidad existencial; sólo hay entes encarnados en un ser concreto y particular. El ente supremo es innecesario; es una idea ejemplar para sus creaciones.

Vasconcelos cita a Filolao en la justificación de la armonía: "La única manera de establecer unidad entre los disímiles, los heterogéneos, se encuentra en el orden que nos ofrece la armonía".

LA FILOSOFÍA COMO ARMONÍA Y COORDINACIÓN

La realidad es unificación o la unidad de los heterogéneos, o una coordinación mental que une factores heterogéneos y conjuntos de relativa homogeneidad, como fruto de las ciencias particulares.

Pensamos en un objeto y separamos mentalmente lo que nos dice la física, la química, la literatura. El filósofo relaciona y coordina todas estas esferas distintas del conocimiento para lograr una síntesis, que no logra el logos, sino la armonía propia de la existencia. La verdad es una coordinación de conjuntos.

En el paso del logos a la armonía, la estética da una síntesis más completa que toda síntesis lógica. La verdad no es la reducción de lo particular a lo general, sino el sistema de coordinación de valores, que sin reducirse unos a otros, se ligan por la vida y la acción, dando una existencia como armonía. En la esencia misma del ser encontramos el acierto de la existencia, engendrando júbilo y sentimiento de vida, que el hombre descubre en la totalidad de sus facultades. Y estas facultades son tres: el himno de la juventud, la sinfonía de la madurez y las letanías de la vejez.

TESIS ORIGINALES EN OPINIÓN DE VASCONCELOS

A) La teoría del a priori estético. El fenómeno de la belleza obedece a las formas específicas de ritmo, melodía, armonía y contrapunto. Son formas independientes de las formas lógicas aristotélicas. Aquí queda cifrado el problema de conocer y ser, que se resuelve por la Estética y por el a priori llamado estético.

B) La teoría de la coordinación, que tiene su antecedente en Empédo-

cles. La verdad no es reducir los conceptos o términos, cada vez más generales, dando sólo abstracciones. La verdad es coordinar los factores heterogéneos del espíritu. Al estudiar los colores del espectro no nos interesa reducir todos los colores a uno, o color blanco, sino conservar la variedad de los matices para pensarlos en conjunto, tal y como los da la naturaleza; es como una sinfonía orquestal, en que cada instrumento tenga su intervención peculiar, sin anularse ninguno y dando en el conjunto una unidad musical.

C) La filosofía es el paso del logos a la armonía, o tendencia hacia la estética y queda explicado en el a priori estético.

D) La esencia del ser es la alegría de existir, o júbilo y sentimiento de la vida de la existencia humana, en las tres etapas señaladas de juventud, madurez y vejez.

E) Culminación en San Pablo. Conocemos por todos los medios ordinarios de los sentidos, los instintos y la inteligencia. La inteligencia investiga y sólo encuentra su igual, su copia o su reflejo de cuanto la rodea. Además de la inteligencia obra el ser. La inteligencia mide al ser, pero esta medida no explica las intenciones del existir. La imaginación se hace aliada de la inteligencia; investiga y a veces yerra, aliándose con sus propias sombras. La imaginación descubre al ser en sus diversas zonas, las halla y las organiza en amor, por melodía y simpatía. La ciencia cristiana es orden estético y conduce al amor.

ESTÉTICA DE LA NOVELA

La estética de la novela consistirá en la creación de personajes con un carácter o con una acción bellos, en contraste con personajes opuestos donde se dé la fealdad de su carácter o de su acción. Por eso en el lenguaje habitual se dice es "una bella persona" o es "un hombre malo". Se emplea además el término "bonito" o "lindo" para designar un carácter bello, o un modo de ser o comportarse.

La estética de Dulcinea del Toboso consiste en que su hermosura está idealizada por Don Quijote y el lector se la imagina tan bella como Cervantes, aunque nunca se dio en la realidad. Otras veces se da el objeto bello en una criatura real o imaginada como real: tal el caso de Ofelia, el amor de Hamlet.

El objeto bello se encuentra en el argumento de la novela o de un libro. Los actos morales son bellos, aunque la belleza sea invisible a nuestros ojos, pero visibles en la persona que los ejecutó, en quien se da la belleza moral.

La novela ejerce una gran influencia social. El elogio de un ethos bello es ejemplar, inclinando a los lectores a tomarlo como paradigma de conducta. Y lo mismo en el cine, que son novelas con los recursos de la fotografía, del valor de las imágenes en movimiento, de la mímica, de la gesticulación o de la expresión de los personajes.

Encontramos objetos bellos en las novelas de Bruno Traven, el escritor enigmático. Su acierto consiste en hallar categorías estéticas y morales en personajes anónimos del pueblo mexicano, adquiriendo validez argumentativa por su carácter nacional; los tipos creados pueden encontrarse en todos o en cada uno de los actores de la vida mexicana; tipos humanos en la revolución de México, mostrando sus anhelos de justicia social, en contraste con la injusticia individual o colectiva, encarnados en los ejemplos novelados.

O las humanidades indígenas de carácter poético, idealista, como aquellos maravillosos relatos contenidos en su *Canasta de Cuentos Mexicanos*.

Hay objeto bello novelable en Carlota-Amalia, la mujer de Maximiliano, hermosa en la realidad, pero más hermosa por estar idealizada sentimentalmente ante su viudez trágica. Y hay belleza en la actitud de Juárez, llamado el impasible, al tomar decisiones históricas para salvar a México de la invasión francesa. Y hay belleza en todos los ejemplos novelados de los grandes personajes de ficción, encarnados a veces en la realidad histórica o en la realidad anónima, al presentar actitudes bellas. La Comedia Humana de Balzac, las almas endemoniadas de Dostoievski o de Gogol, las novelas o los episodios nacionales de Galdós, las novelas ejemplares de Cervantes, las biografías de Coriolano o de Julio César, la literatura de imaginación como los viajes de Gulliver o los cuentos de Andersen; en todos podemos encontrar objetos bellos, enriqueciendo la constelación de valores estéticos.

MANUEL KANT Y LA ESTÉTICA KANTIANA

Alemania ha logrado desde los últimos años del siglo XVIII un mayor y sistemático desarrollo de la filosofía del arte. En otros países se han creado ideas aisladas, pero hay que reconocer que la ciencia estética tiene en lengua alemana su mayor expresión. Adoptamos en gran parte la exégesis crítica de M. Menéndez Pelayo.

Así como en la antigüedad toda poesía procede de Homero, en el mundo moderno toda filosofía procede de Kant: el idealismo y el materialismo encuentran recursos para sus respectivas posiciones en la *Crítica de la razón pura*, publicada por vez primera en el año 1787 y reimpressa con muchas alteraciones.

Lo que llama Kant Estética trascendental no es otra cosa que los elementos a priori que contienen la sensibilidad, o las formas en que necesaria y fatalmente se van encerrando las sensaciones. Estas dos formas son el espacio y el tiempo. No son sustancias ni modos de la sustancia, sino condiciones subjetivas, que poseen lo que llama Kant una realidad empírica o una idealidad trascendental. La una y la otra son la base de los conocimientos sintéticos a priori. Así la geometría parte de la idea del espacio y la mecánica de la idea del tiempo.

La sensibilidad contiene formas subjetivas, en las cuales se amoldan las sensaciones, y el entendimiento tiene elementos puros a priori, que estudia Kant en su Analítica trascendental, tomando como base la clasificación de los juicios. A las formas del juicio y del entendimiento llama Kant categorías y que reduce a cuatro: cantidad, cualidad, relación y modalidad.

Las categorías son conceptos a priori o formas puras del entendimiento. El tiempo une estas categorías a los fenómenos y hace posible su aplicación en forma de esquemas o representaciones sintéticas de carácter general. Hay tantos esquemas como categorías. Las categorías y las formas de la intuición sensible no tienen para Kant valor objetivo. La crítica kantiana no responde de la cosa en sí o del noumeno, siempre incognoscible. Parte por eso simplemente del fenómeno. No responde de la unidad de la conciencia, o de lo que llama unidad primitiva sintética de la apercepción.

La Estética trascendental sólo puede decirnos: de esta forma nos representamos los objetos.

Y lo que la Analítica trascendental nos enseña es la manera como pensamos los objetos de la intuición.

Las categorías son por sí puras formas lógicas y el noumeno no puede salir nunca de la posibilidad, no siendo objeto de intuición, sino una hipótesis del entendimiento. La intuición no da de sí más que fenómenos, y cuando de estos fenómenos se quiere pasar a los noumenos, es un verdadero vicio de tránsito, que Kant llama anfibolis, confundiendo lo empírico con lo trascendental.

Kant hace el estudio de la razón como facultad superior y es lo que llama la dialéctica trascendental. La razón reduce a unidad los conceptos intelectuales, y el entendimiento reduce a unidad las representaciones sensibles.

Lo que hace la sensibilidad por medio de la intuición y lo que hace el entendimiento por medio de las categorías, lo completa y perfecciona la razón como facultad superior por medio de los elementos a priori que tiene en su constitución. Y estos elementos a priori son las ideas.

El entendimiento tiene la facultad de juzgar y la razón la facultad de razonar, o deducciones de lo particular a lo general y de lo general a lo absoluto y a lo incondicionado.

Las ideas de la razón pura son tres, que Kant saca de los juicios categórico, hipotético y disyuntivo: el yo o sujeto que piensa; el mundo, o la unidad absoluta de la serie de condiciones de los fenómenos. Dios es la unidad absoluta de las condiciones de todos los objetos del pensar, la condición suprema de la posibilidad de todo lo que puede ser pensado.

Estas tres ideas forman la base de una ciencia diferente: Psicología, Cosmología, Teología, Ciencias trascendentales del alma, del mundo y de Dios.

Pero estas ideas no tienen para Kant ningún valor objetivo, como no lo tienen las representaciones sensibles ni los conceptos intelectuales. A los ojos de la razón pura, la Cosmología, la Psicología y la Teología son una serie de paralogismos y antinomias insolubles.

La razón no puede afirmar ni negar nada del yo, del mundo, ni de Dios. La dialéctica trascendental es un remedio contra las ilusiones naturales o fatales de la razón pura. Para Kant tiene el mismo valor el dogmatismo y el empirismo y Dios estaría siempre en la región de lo ideal, si no fuese por la prueba moral en la que Kant fundamenta la "Crítica de la razón práctica", como un postulado del imperativo categórico para regir los actos humanos.

En la "Crítica del juicio", se halla desarrollada su doctrina estética.

Kant quería librar su juicio de todo empirismo, aunque empezando por ser un estético empírico. Antes de haber publicado su Crítica del juicio, se le conocían algunas observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime.

Menéndez Pelayo, al que seguimos en sus comentarios sobre el kantismo, asegura que esas observaciones están llenas de subjetivismo y relativismo, y un subjetivismo sensualista, que no es el idealismo kantiano que conocemos.

Las varias sensaciones de placer y dolor no dependen de cualidades de los objetos externos, sino del propio sentido de cada hombre; que sobre gustos no hay discusión, porque a unos agrada lo que a otros fastidia.

Este sentido que llama animal, es el que Kant estudia, rechazando el placer que se experimenta en la alta contemplación de las verdades científicas.

No investiga la esencia de lo bello y de lo sublime sino que se limita a descripciones por sus efectos. Divide lo sublime en terrible, generoso y magnífico, y cree que lo sublime es inseparable de la grandeza; en cambio lo bello puede darse en objetos de reducidas dimensiones. La nota de lo bello es la simplicidad. En arte, la tragedia es el campo de lo sublime y la comedia de lo bello.

Hay una especie de sublimidad a los ojos del gusto animal, no de la razón, incluso en pasiones viciosas, como la iracundia y la venganza, y hay cierta especie de belleza en la astucia criminal.

Expone la doctrina de los temperamentos, dando al melancólico el sentido de la sublimidad y al sanguíneo el sentido de la belleza.

Kant atribuye a los españoles y a los ingleses el sentido de lo sublime, y el sentido de lo bello, a los italianos y franceses.

La *Crítica del juicio*, publicada en 1790, supera estas observaciones ligeras sobre lo sublime y lo bello.

En la *Crítica del juicio* pretende resolver la antinomia entre el concepto de la naturaleza y el concepto de la libertad, que da lugar a la Filosofía teórica y a la práctica.

La *Crítica del juicio* se divide en dos partes: *Crítica del juicio estético* y *Crítica del juicio teleológico*.

La "*Crítica del juicio estético*" está dividida en dos partes: una analítica y otra dialéctica. La analítica comprende el análisis de lo bello y el análisis de lo sublime.

El juicio del gusto, como todo juicio puede ser considerado en las cuatro categorías de cantidad, cualidad, relación y modalidad. Son momentos del juicio la aplicación sucesiva de estas categorías.

En la categoría de la cualidad, se conoce el juicio del gusto por su carácter desinteresado, no solamente porque no despierta en nosotros idea alguna de poseer el objeto, sino porque no nos preocupamos de su existencia real, preocupándonos tan sólo por el puro placer de la representación. Se distingue el placer de lo bello de lo agradable, que no es placer contemplativo, sino sensual, y del placer de lo bueno que es siempre un concepto racional, bien sea útil, o bueno en relación de algo, o bueno intrínsecamente y per se. Para tener una idea de lo bueno, es necesario tener algún concepto del mismo, lo que no sucede para considerar lo bello. Las flores, la jardinería, las artes ornamentales, no tienen sentido racional ni dependen de ningún concepto, y nos producen agrado. Nuestro juicio del gusto no es de conocimiento, ni teórico ni práctico. Lo que es agradable es común a todos los animales y lo bello es exclusivo del hombre; lo que es bueno tiene referencia a toda naturaleza y a toda razón posible, y en cambio, el placer de lo bello puede llamarse libre, puesto que no hay en él ningún interés, ni sensual ni racional.

En la categoría de la cantidad, dice Kant que lo bello es lo que agrada universalmente y sin concepto. El concepto depende del agrado universal, o de su carácter desinteresado, puesto que no existiendo un interés particular del sujeto, no podrá el contemplador suponer otra cosa que el objeto bello producirá en otros los mismos efectos que en él ha producido.

Este juicio, aunque sea estético, tomará apariencia de lógico, y tendrá universalidad, aunque sea subjetiva, sin un consentimiento racional, pero con un asentimiento instintivo.

Lo agradable es particular y relativo, y es al gusto al que se refiere el proverbio "sobre gustos no hay nada escrito". Lo bello eleva siempre el signo

de universalidad, aunque los juicios estéticos no tengan como cantidad lógica más valor que el de juicios singulares.

La distinción entre el valor lógico y el estético hay que tomarla en cuenta en la doctrina estética de Kant. En el orden lógico, en la relación de los conceptos, no puede haber razón ni regla alguna que obligue a declarar una cosa bella. Lo decimos por una aceptación universal, en que no interviene la razón.

Interviene el juicio, porque de lo contrario lo bello sería más bien agradable. Este juicio es espontáneo y no puede separarse de la impresión efectiva; el placer que experimentamos en la contemplación de la belleza nace del libre juego de nuestras facultades cognoscitivas, no reducidas a ningún conocimiento particular, sino a representaciones del conocimiento general y existiendo armónica independencia entre la fantasía y el entendimiento; este placer es universalmente comunicable.

En la categoría de relación, lo bello nos parece como la forma final de un objeto sin representación de fin, o como una finalidad sin fin.

En la doctrina kantiana se entiende por fin el objeto de un concepto, en tanto que este concepto es considerado como razón real de la posibilidad del objeto.

La causalidad de cualquier concepto con relación a su objeto, es lo que llamamos forma final.

El juicio del gusto, que no tiene por fundamento un particular fin subjetivo, ni tampoco ninguna representación determinada de un fin objetivo, como el concepto del bien, porque no es un juicio de conocimiento, sino juicio estético, ni envuelve concepto alguno de la cualidad, ni de las posibilidades internas y externas del objeto, dependiendo únicamente de la relación armónica y libre de nuestras facultades representativas entre sí, no puede tener por fundamento más que una forma final subjetiva, sin fin particular, ni subjetivo ni objetivo; una pura forma que tiene su fin en la misma representación.

La conciencia de esta finalidad sin fin en la acción de las fuerzas cognoscitivas, la conciencia de esta causalidad interna es lo que constituye el placer estético, que puede ir unido y mezclado a otros placeres más o menos puros, pero que en su esencia excluye todo movimiento interesado.

Los juicios estéticos, igual que los lógicos, pueden dividirse en empíricos y puros.

Los empíricos son los que añaden al objeto la calificación de agradable o desagradable; y son puros los que sólo dicen del objeto su belleza.

Los empíricos son los juicios de los sentidos o juicios materiales estéticos; los juicios puros son los juicios formales o los juicios propios del gusto. El

juicio del gusto es gusto cuando no se le mezcla ningún elemento de complacencia empírica.

El puritanismo idealista de Kant le lleva a considerar como elementos verdaderamente estéticos a la línea, al trazado, al dibujo, a la figura, negando que la sensación del color ni la del sonido puedan ser estéticas por sí solas. Los colores y los sonidos son bellos en cuanto se les considera puros y simples. La pureza y simplicidad es lo único que los saca de la pura sensación y les da un valor formal. Los colores mixtos los excluye Kant de la Estética.

El juicio estético puro está también totalmente libre y vacío de la representación del bien y del concepto de la perfección. El bien supone una forma final objetiva, o una relación del objeto a un fin determinado. Esta forma final puede ser de utilidad o externa y de perfección o interna. La perfección se acerca más al predicado de la belleza. Así algunos filósofos han definido la belleza como una perfección confusa.

Kant distingue los dos conceptos, fundándose en que es imposible pensar en una forma de la perfección, sin materia ni concepto alguno.

Para juzgar una forma final objetiva, se requiere el concepto del bien; y si se trata de la perfección, que es forma final interna, el concepto de un fin interno.

La razón determinante del juicio estético no puede ser un concepto y menos el concepto de un fin determinado. El juicio estético es irreductible y no nos da el menor conocimiento ni confuso ni distinto del objeto, el que se conoce solamente por el juicio lógico.

La facultad de los conceptos confusos o distintos es la inteligencia, no como facultad de conocer, sino como sentido íntimo de la armonía de las potencias del alma.

Kant distingue dos géneros de belleza. Lo que llama belleza libre y lo que se llama belleza adherente; esta belleza última es la que va mezclada con el concepto de perfección o de fin particular.

La belleza libre pertenece al juicio estético puro.

Si se mezclan estos dos conceptos de belleza, la libre y la adherente, da lugar a muchas contradicciones sobre el gusto.

Ahora bien, no puede haber para el gusto una regla objetiva y derivada de conceptos intelectuales. Por eso es inútil buscar un criterio universal de lo bello.

Existe un ejemplar o un prototipo ejemplar de belleza. Pero este ideal de belleza no depende de la razón, sino de la fantasía, ni puede aplicarse a la belleza libre, sino a la belleza adherente, que cae bajo el dominio de la inteligencia.

Nadie habla del ideal de las flores. El hombre es el único que contiene en

sí mismo el fin de su existencia, y puede proponerse por la razón sus propios fines. Si los toma de la percepción externa, ha de compararlos con los fines esenciales y universales, juzgando estéticamente de su armonía y puede ser así ideal de perfección, porque de todas las cosas existentes en el mundo, sólo hay una capaz de perfección ideal y es la inteligencia humana.

Manuel Kant se olvida aquí de todo el sentido de la crítica del juicio, en opinión de Menéndez Pelayo, al que seguimos glosando casi literalmente en sus conceptos. Y dice que Kant está dominado por su propensión ética, haciendo consistir el ideal humano, o el único ideal que reconoce, en la fuerza expresiva de las ideas morales, que internamente dominan al hombre.

De esta forma su teoría de la finalidad sin fin y la Crítica de la razón práctica se internan en el dominio de la Crítica del juicio.

En la categoría de la modalidad para considerar el juicio del gusto, dice que el juicio del gusto es necesario, pero con cierto género de necesidad peculiar, no con necesidad teórica objetiva, ni con necesidad práctica, sino con necesidad hipotética y subjetiva, fundada en cierto sentido común a todos los hombres, obligándoles a suponer que la satisfacción que ellos experimentan al contemplar el objeto bello, deben sentirla por igual todos sus semejantes.

Este sentido común no es para Kant ninguno de los sentidos externos, sino un efecto de la libre acción de nuestras facultades de conocer.

Al análisis de lo bello sigue el análisis de lo sublime. Coinciden lo bello y lo sublime en agradar por sí mismos; convienen en no ser objeto de un juicio empírico ni de un juicio lógico, sino de un juicio de reflexión. Coinciden en originarse el placer que producen del acuerdo entre la facultad de exhibición, o de la fantasía, y el entendimiento; también coinciden en que siendo singulares sus juicios, adoptan un valor universal. Y finalmente en que no traen ningún conocimiento del objeto contemplado.

Hemos señalado las semejanzas de todo juicio estético, y ahora señalamos las diferencias.

Lo bello tiene relación con la forma final del objeto. Lo sublime reclama un objeto destituido de toda forma, en el cual pueda representarse lo infinito.

Si lo bello puede considerarse como la exhibición de un concepto intelectual indeterminado, lo sublime es la exhibición de un concepto racional indeterminado.

Lo bello y lo sublime son diferentes entre sí como el entendimiento y la razón. La representación de lo bello es representación de cualidad, y la de lo sublime es representación de cantidad.

El placer de lo bello lleva consigo una excitación suave y directa de las fuerzas vitales, una manera de expansión.

Lo sublime por el contrario empieza con una suspensión momentánea de

estas fuerzas, a las que siguen una efusión mucho más intensa que la de lo bello, por razón de tratarse de una cosa seria y no de un juego como en el objeto bello.

El objeto bello atrae siempre. El objeto sublime nos repele a veces. Lo sublime es más que un placer positivo, una generación de admiración y respeto, o un placer negativo.

Ninguna cosa de la naturaleza puede ser sublime, aunque sí puede ser bella. Y no puede ser sublime, porque lo sublime excluye la finalidad formal y no puede estar contenido en ninguna apariencia subjetiva; tiene su origen en las ideas de la razón, y especialmente en la idea de lo infinito.

Lo sublime es puramente subjetivo y no se le puede explicar por un principio de conveniencia natural; trasciende de toda finalidad y nos da una visión anticipada de lo infinito.

La razón de la belleza natural debe buscarse fuera de nosotros y lo sublime está en nuestro mundo interior. No es sublime el mar agitado por el temporal, pero lo son las ideas que despierta en nosotros. La idea de lo infinito es la clave y la razón de lo sublime.

El juicio de lo sublime, como el juicio de lo bello, están sujetos a las cuatro categorías, y es universal, desinteresado, subjetivo y necesario.

Kant establece una distinción entre lo sublime matemático o de extensión, y lo sublime dinámico o de fuerza y poder.

Define Kant lo sublime matemático como aquello que es absolutamente grande, o aquello en comparación de lo cual todas las cosas parecen pequeñas. Y finalmente, aquello cuya sola concepción atestigua en el alma la presencia de una facultad que sobrepuja toda medida de los sentidos. Tal magnitud no se halla en la naturaleza, donde toda cantidad es relativa, sino en el mundo de las ideas.

El efecto mayor de la idea de lo sublime depende del contraste y discordancia entre la magnitud, relativa y limitada, de todas las cosas del mundo visible, y la facultad que nuestro espíritu posee de concebir la totalidad absoluta y suprasensible.

Así se explica la mezcla de dolor y placer, que es el signo del fenómeno de lo sublime; es un dolor que nace de la impotencia de nuestra imaginación al no poder alcanzar otra cosa que la cantidad limitada; o el placer que nos infunde la posesión de la idea de la cantidad sin límites, o tesoro inestimable de nuestra razón.

Este género de sublimidad no es en rigor sublimidad matemática, dice Menéndez Pelayo. ¿Qué son las matemáticas, sino la ciencia del número o de la cantidad relativa?

El alma oye dentro de sí la voz de la razón que reclama la cantidad uni-

versal, como fundamento de todas las cantidades que se pueden alcanzar y de las que nunca serán alcanzadas. La exhibición de todos los miembros de una serie progresiva que crece hasta lo infinito; el infinito mismo, levantado sobre todo sentido; la idea del noumeno, a la cual ninguna visión alcanza, pero que sirve de sustrato a la visión de todo fenómeno o a la visión del mundo.

La razón que alcanza este infinito suprasensible, superando la medida de toda facultad sensitiva, logra lo que llama Kant una amplificación del alma.

Aquí está verdaderamente lo sublime y no en los objetos de la naturaleza. Por grande que sea la cantidad imaginada, siempre podemos llegar a cantidades mayores. Y siempre serán pequeñas en relación con las ideas de la razón.

En cuanto a lo sublime dinámico dice que es el sentimiento de una gran fuerza natural que no tiene imperio sobre nosotros. Del contraste entre nuestra impotencia física y la conciencia de nuestra personalidad libre, o la conciencia de nuestro destino y de nuestra superioridad moral, que está fuera de la naturaleza y sobre la naturaleza, nace esta especie de sublime, caracterizado por la contradicción y la lucha.

La naturaleza se considera como sublime en cuanto excita y despierta nuestras energías morales y levanta el ánimo a la consideración de nuestro sublime destino.

De estas condiciones de lo sublime depende el que sea de difícil acceso; el que pocos hombres sean capaces de sentirlo y el que demande una cultura mucho mayor, no sólo del juicio estético, sino de la facultad general de conocer.

Este análisis de lo bello y de lo sublime constituye la parte más sólida y más original de la Crítica del juicio estético.

Kant deduce los juicios estéticos puros, refiriéndose solamente a lo bello, que es donde se descubre la finalidad, y no a lo sublime que carece de forma final.

El juicio del gusto es un juicio sintético a priori, ya que no se deriva de la experiencia, ni es explicativo, sino extensivo. El elemento a priori que contiene es la universalidad del placer. Sería un juicio empírico, si nos limitamos a decir que una cosa nos agrada; pasa a ser un juicio de anticipación, en cuanto afirmamos que la cosa es bella y que necesariamente debe agradar a todos. El placer es el elemento empírico; la necesidad postulada el elemento a priori. No implica esto nada sobre la realidad objetiva del concepto de belleza, pero podemos pensar en todo hombre las mismas condiciones subjetivas que en nosotros. La belleza sin intervención de concepto alguno, es esencialmente comunicable y un gran elemento de sociabilidad.

La Crítica del juicio no es una estética completa. Kant negó siempre la posibilidad de una ciencia estética. No hay ni puede haber ciencia de lo be-

llo, sino Crítica de lo bello. Si el juicio de lo bello fuese una ciencia, ¿qué valor tendría el juicio del gusto? En las Bellas artes cabe modalidad, pero no es posible el método.

Kant habla de las Bellas Artes y de sus cultivadores con desdén, y los declara frívolos y poco apreciables bajo el aspecto moral; considera en cambio como indicio de un espíritu recto y sano el amor a las bellezas naturales, muy superiores en su opinión a las bellezas artísticas, incluso por la fruición pura que proporcionan y preparan para el sentido moral, al conducirnos a un juicio teológico sobre la naturaleza. La contemplación de la naturaleza no se considera desde un punto de vista estético, sino más bien como un estímulo intelectual.

El desdén de Kant para los deleites estéticos, se ha reflejado en sus opiniones sobre el arte. Distingue la ciencia como la facultad práctica de la teoría, y la distingue del oficio, considerando a éste como el arte libre del arte mercenario.

Las artes se dividen en mecánicas y estéticas, y las estéticas en agradables y bellas. El arte solo no podrá llamarse bello cuando tengamos conciencia de que es arte y cuando no conserve ningún aparente vestigio de forma académica, y no podamos pensar que las reglas han encadenado la fantasía del artista. La forma artística debe ser final sin parecerlo.

La producción del arte es obra del ingenio, y el ingenio es una gracia de la naturaleza, que no puede sustituirse con ningún talento de ejecución. El ingenio es la verdadera fuente de los preceptos artísticos, y en esto se diferencian el arte y la ciencia.

El gusto es la facultad de juzgar, y el ingenio es la facultad de producir. Pero la fantasía y la inteligencia forman el ingenio.

Para Kant es la poesía el arte de las artes, en la que cabe toda la inmensa variedad y riqueza de las formas posibles.

La dialéctica del juicio estético se encierra en la solución de la antinomia del gusto y que Kant formula así:

Tesis. El juicio del gusto no está fundado en conceptos, porque si estuviese, se podría disputar o argumentar.

Antítesis. El juicio del gusto está fundado en conceptos, porque si no lo estuviera, no se podría exigir la aceptación general de los demás hombres.

Kant resuelve esta antinomia con el mismo procedimiento que las antinomias de la razón pura teórica y de la razón práctica, recurriendo hipotéticamente a un sustrato suprasensible de los fenómenos, o a un noúmeno.

La palabra concepto se toma con un sentido en la tesis y con otro sentido en la antítesis. La tesis y la antítesis son igualmente verdaderas, porque en la tesis damos a entender que el gusto no se apoya en conceptos determinados,

lo que es verdad; y en la antítesis afirmamos que depende de un concepto indeterminado, de un elemento a priori, sin el que no podría tener valor necesario. En la tesis se habla de un concepto intelectual, y en la antítesis de un concepto trascendental y puro.

Con la presencia de este concepto, el juicio del gusto, que es singular, puede pretender un valor universal.

No hay principio objetivo determinado del gusto, pero hay un principio subjetivo. O la idea indeterminada de lo suprasensible que existe en nosotros.

Si en lugar de basarnos en este principio, explicásemos lo bello por lo agradable, o por el principio de perfección, la antinomia sería insoluble, por ser la tesis y la antítesis contradictorias. La idea estética es una idea no explicable, porque su fundamento excede a todo concepto intelectual.

Falta considerar cómo lo bello es símbolo de la moralidad. La belleza no es símbolo del bien como una representación imaginativa del mismo contenido que la idea del bien, sino como una intuición, que no por su contenido sino por el procedimiento y la regla del juicio tiene alguna analogía con el concepto del bien.

En la doctrina de lo bello se ofrece un análisis del gusto o una psicología estética. Pero no puede existir física estética cuando no hay fin estético, ni filosofía del arte, cuando el arte no tiene conceptos determinados en qué fundarse; ni metafísica de lo bello cuando en realidad toda metafísica es una hipótesis gratuita y laboriosa de un noúmeno.

Menéndez Pelayo asegura que Kant anula la ciencia estética y al mismo tiempo la levanta, estableciendo las futuras teorías de lo bello con una base crítica y analítica, que establece la independencia de la crítica de su objeto, poniendo a salvo los derechos del genio artístico, enfrente del criterio de utilidad, del empirismo sensualista y de las intromisiones del criterio ético mal entendido.

LA FILOSOFÍA ESTÉTICA DE HEGEL

Seguimos en el estudio de la estética de Hegel con las enseñanzas críticas y expositivas de Menéndez Pelayo en su Historia de las ideas estéticas.

Podría caber una nueva actitud crítica frente a la obra de Hegel, pero esto sería una salida impropia del fin propuesto en este trabajo.

Hegel representa uno de los grandes filósofos de la humanidad que surgió de la filosofía de Fichte y de Schelling, de la tradición aristotélica o de la tradición kantiana. Sus lecciones de Estética son un legado inapreciable a la Historia de la cultura. No agota con este libro toda la ciencia estética, pero

sus fundamentos tienen una aspiración universal como toda su obra filosófica. Puede decirse que la Estética es su obra mejor y más duradera, con independencia esencial de su obra filosófica en su conjunto. El filósofo alemán Max Schasler dio su opinión crítica: "La Estética de Hegel no sólo ofrece el primer sistema completo de una Filosofía del arte, que por la profunda vitalidad de la concepción, por la riqueza y variedad de las ideas que contiene, sobrepuja a cuanto habían intentado los predecesores y contemporáneos de Hegel, sino que hasta la hora presente, a pesar de todo lo que se ha trabajado para completarla y distribuir mejor sus partes principales, no ha sido todavía superada".

Menéndez Pelayo asegura que la Estética de Hegel tiene la perpetua juventud de las obras del genio. Debiera llamarse Filosofía del arte, ya que para ser Estética general le hace falta todavía mucho. La idea de lo bello, la realización de lo bello en la naturaleza y la doctrina del ideal artístico han quedado incompletas. La Estética de Hegel es admirable por ser una Estética práctica, una Estética para los artistas compuesta por un hombre que no era artista por la forma, pero sí por el pensamiento creador; que tenía el gusto más exquisito y el conocimiento más profundo de la Historia y de la técnica del arte. Sentía la belleza realizada por los grandes artistas en mármoles, en cuadros o en poemas y de ahí que su obra tenga el valor de todo lo vivo, sustancial y creador. Su discípulo Rosenkranz opinaba así, hablando de Hegel: "identificarse con la vida espiritual de los pueblos y con su literatura en toda su extensión y hasta en sus producciones más insignificantes".

La Estética es un capítulo de la Filosofía del Espíritu, y así se explica la rapidez con que trata el tema de lo bello en la naturaleza, considerando la belleza artística muy superior a la belleza natural, porque surge directamente del espíritu, que es siempre más elevado que la naturaleza. La hermosura del mundo físico no tiene valor, sino como reflejo de la belleza del espíritu. No hay belleza verdaderamente bella, sino en cuanto participa del espíritu o es generada por el mismo.

El arte que estudia es el arte independiente y libre en su fin y en sus medios, no el arte que sirve en vano pasatiempo para la verdad práctica y moral. La verdad que el arte manifiesta es de especie más alta; es un modo de revelar lo divino a la conciencia, de expresar los intereses más profundos de la vida y las más ricas intuiciones del espíritu. El arte no es la religión ni la filosofía, pero cumple el mismo fin con diversos medios. El arte no es tampoco una ilusión o vana apariencia, pues lo que en el arte llamamos apariencia o forma sensible es tan esencial como el fondo, y la verdad no existiría si no apareciese o se manifestase.

Si calificamos de ilusorias las formas artísticas, podemos decir lo mismo de los fenómenos de la naturaleza y de los actos de la vida humana, puesto

que más allá de todos estos objetos que percibimos por los sentidos y la conciencia, hemos de buscar la substancia y esencia de todas las cosas. El arte libera de la imperfección de las pasiones y voluntades individuales, por una forma más elevada y más pura, que es creación del espíritu; el mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y de la historia, pues con sus representaciones más expresivas tienen una perpetuidad que no alcanzan los seres de la naturaleza.

La ciencia del arte se impone al artista en nuestros tiempos, considerando como ciencia del arte una verdadera teoría, un organismo o un sistema.

El arte es obra del espíritu y debe ser estudiado como el espíritu mismo. ¿Es lo bello un sentimiento, un goce, algo meramente subjetivo, o hay realidad exterior que le corresponda?

El objeto de la ciencia ha de ser demostrado como necesario, y para hacer esta demostración hay que acudir a un principio anterior, que está fuera del dominio de la Estética, si se la considera aisladamente. Hay que aceptar la idea del arte como una especie de lema o corolario, porque sólo en la exposición de toda la Filosofía cabe demostrar su naturaleza esencial y necesaria.

La Estética de Hegel no contiene una metafísica de lo bello. Hegel da por sentada y supuesta la idea de lo bello y se limita a los principales aspectos con que el sentido común suele representarse esta idea en el arte.

El genio, para producir algo sustancial y perfecto, debe ser educado por la experiencia de la vida y la reflexión, pues el conocimiento de las reglas del arte no es bastante.

El arte pertenece a la actividad práctica y no a la teórica o científica, aunque el arte no se dirige exclusivamente a la sensibilidad del hombre: las sensaciones son subjetivas e individuales y por eso decimos sentimiento moral, sentimiento religioso, sentimiento de lo sublime.

En relación con los objetos exteriores, el arte ocupa un término medio entre la percepción sensible y la abstracción racional. Lo que el arte ve en el objeto no es ni su realidad material, ni la idea pura y general sino una apariencia o imagen de la verdad, algo de ideal que en el objeto aparece. Crea imágenes o apariencias destinadas a representar las ideas, a mostrar la verdad bajo formas sensibles.

Hegel rechaza el sistema de la perfección moral, aunque el arte produce efectos morales y eleva el pensamiento a una región ideal, presentando la verdad bajo el velo de símbolos o figuras. Pero una cosa son los efectos del arte y otra su fin.

Aunque exista armonía entre el arte, la religión y la moral, tienen sin embargo formas diversas de la verdad. El arte tiene sus leyes y sus procedimientos

y no debe ofender al sentido moral, ya que el arte se dirige al sentido de lo bello.

El bien es la armonía buscada, la belleza es la armonía realizada.

Lo bello es la esencia realizada o la actividad conforme a su fin, libre en su armónico desarrollo. Representar la armonía, manifestar lo bello, es el fin del arte.

Consiste la idea de lo bello en la unión y armonía de dos términos que se presentan al pensamiento separados y opuestos: lo ideal y lo real, la idea y la forma, cuya oposición es en el fondo el problema capital de la Filosofía.

La más alta verdad en el arte consistirá en que el espíritu haya llegado a la manera de ser que mejor convenga a la idea del espíritu.

Aquí radica el fundamento de las divisiones de la ciencia del arte, porque el espíritu, antes de alcanzar la verdadera idea de su esencia absoluta, tiene que recorrer una serie gradual de desarrollos internos, y a estas modificaciones corresponde una sucesión de formas artísticas, encadenadas entre sí por las mismas leyes, mediante las cuales, el espíritu como artista, adquiere la conciencia de sí mismo.

Este desarrollo se puede considerar de dos maneras: como desarrollo general de las facetas del pensamiento en el mundo del arte, y como desarrollo en formas sensibles de distinta naturaleza, de donde nacen las diversas artes.

Tres son las divisiones de la Estética: a) idea de lo bello en el arte, o sea lo ideal; b) desarrollo de lo ideal en la Historia general del arte; c) sistema de las artes particulares.

El primer apartado lo subdivide en otros tres: a) noción o idea abstracta de la belleza; b) lo bello en la naturaleza; c) lo bello realizado en las obras de arte.

Lo bello es la manifestación sensible de la idea, o la idea confundida con su apariencia exterior. Lo sublime es una tentativa para expresar lo infinito en lo finito, sin encontrar ninguna forma sensible que sea capaz de representarlo.

La belleza es la forma total, en tanto que revela la fuerza que la anima; es la fuerza manifestada por un conjunto de formas, de movimientos independientes y libres; es la armonía interior y viviente que se descubre al exterior.

La belleza física es reflejo de la belleza moral y las dos son expresiones de la verdad interna.

En la belleza artística hay que considerar tres aspectos: a) el ideal en sí mismo; b) la determinación del ideal como obra de arte; c) las cualidades del artista.

El fin del arte es representar lo real como verdadero, en conformidad con la idea que ha llegado a la perfección de la existencia reflexiva. El ideal es

una especie de purificación para salvar las limitaciones de lo accidental o de lo externo.

Schiller había dicho: "Lo serio es propio de la vida; la serenidad pertenece sólo al arte". Para Hegel, el llanto, como simple lamentación, no cabe en el arte.

Lessing pone el fin de las artes plásticas en la expresión de la hermosura corpórea. Hegel quiere que por esta hermosura se transparente la superior belleza de la Idea.

El artista debe gozar de facultades productoras, como imaginación, genio, inspiración, diferenciando el genio y el talento, como la manera, el estilo y la originalidad.

Tres son los momentos esenciales de la idea, que en el reino de la belleza se traducen por tres formas particulares de arte, y estas tres formas son: el arte simbólico, el arte clásico y el arte romántico.

Hegel se inclina con amor por el desarrollo del ideal clásico, o el valor estético de la concepción antropomórfica, o la serenidad inalterable de los dioses inmortales.

El arte romántico, que es para Hegel el arte cristiano, se caracteriza por el principio de la subjetividad infinita.

El arte clásico había sido la representación perfecta del ideal, el reino de la belleza; nada más bello se ha visto ni se verá.

Pero hay algo todavía más elevado que la manifestación bella del espíritu bajo la forma sensible, y es la conciencia que el espíritu adquiere de su naturaleza absoluta e infinita, llevando a la absoluta negación de todo lo finito y particular. "La llama de la subjetividad devora todos los dioses del panteón clásico".

El arte romántico que así lo expresa es la historia íntima del alma. Como ya no es la belleza el principio esencial, como lo era en el arte clásico, en que la belleza se define por la idea, el arte nuevo adquiere proporciones con la expresión de lo real en sus imperfecciones y defectos. La estética de lo feo es importante en el arte romántico, ya que no aspira a reproducir la belleza ideal en el reposo infinito sino que tiende a la expresión de la espiritualidad pura e invisible. Si la escultura es el arte clásico por excelencia, la música y la poesía lírica son artes románticas por excelencia. Se manifiestan en la epopeya y en el drama y en las creaciones de las artes figurativas, infundiéndoles un sentimiento profundo.

Hegel en el sistema de las artes las clasifica en cinco: arquitectura o arte simbólico; escultura o arte clásico por excelencia; pintura, música y poesía como artes románticas.

La Estética puede ser considerada como ciencia normativa, o que formula preceptos, o como descriptiva, que describa y explique el fenómeno estético. Por eso señalamos la disyuntiva entre la Estética subjetiva psicológica y la Estética objetiva no psicológica. Tomamos de la Estética de Meumann.

La Estética como ciencia normativa es la que menos se tiene en cuenta en la actualidad, y puede hacerse la siguiente pregunta: ¿es cometido de la Estética formular leyes que tengan carácter de normas o de preceptos de valor absoluto, o bien ha de renunciar la Estética a semejantes leyes, juzgando que su cometido principal es sólo la descripción y explicación de los hechos estéticos?

Aceptando el primer criterio del carácter normativo de la Estética, habremos de considerar en el desarrollo de esas reglas o leyes con carácter de preceptos o normas, y si mantenemos el segundo criterio de la descripción y explicación de los hechos estéticos, podríamos hablar de leyes del agrado y del juicio estético, de la cultura estética, considerándolas como leyes causales que indiquen las condiciones del agrado, del juicio o de la creación en el orden estético; o la indicación de dichas condiciones o reglas normativas para la actitud estética, si tratamos de realizar algún fin estético.

Los partidarios de la Estética descriptiva y explicativa aseguran que si conocemos las condiciones que de hecho corresponden a la creación artística o al juicio estético, con todo ello podremos fijar los preceptos que han de observarse para la realización de fines estéticos determinados. En cambio, las normas o preceptos especulativos suelen llevar carácter arbitrario si no brotan de la investigación empírica de los hechos. Meumann sigue el punto de vista de la Estética descriptiva y explicativa.

Teodoro Lipps ha estudiado la relación de las dos actitudes estéticas, o las condiciones de la actitud estética y las que son preceptos o normas para la misma.

Entre la Estética de la investigación de los hechos de lo bello y del arte y la Estética como expresión de mandatos o normas, no hay propiamente oposición: la oposición entre estos dos cometidos de la Estética, el investigar lo bello y el arte y el sentar normas o preceptos para ellos, la crean los partidarios de la Estética normativa de un modo artificial, al renunciar al estudio de los hechos, considerándolos equivocadamente como superfluos para la obtención de las normas estéticas.

Los partidarios de la Estética normativa se mantienen en las ideas de la doctrina kantiana del juicio estético como juicio especial del gusto, que no

se puede explicar más y que radica en la constitución original de nuestro espíritu.

Sigue este criterio entre otros Jonas Cohn en su Estética como ciencia crítica del valor.

Todo juicio del valor lleva consigo tres cosas: a) tiene que darse algo estimado como valor sobre lo cual se juzga; b) el juicio expresa determinada clase de valor, y el valor estético ha de distinguirse de los otros valores por notas especiales; c) a todo juicio compete una validez determinada y se impone el señalar la especie de validez que a lo estético compete.

Lo estimado estéticamente como valor, lo señala Cohn por intuición, con lo que indica de modo especial lo inmediato del juicio estético; todo lo que juzgamos estéticamente, obras de arte y objetos naturales, posee carácter de intuíble y no de conceptual abstracto. El valor estético es intensivo, no consecutivo. Lo bello es valioso por sí mismo, porque no sirve para otro valor, ni para otro fin que no sea el estético.

El juicio estético tiene carácter de postulado, con lo que se pretende que la validez de un juicio estético, como esto es bello, esto es sublime, esto es cómico, significa otro sentido que la afirmación esto es verdadero.

La verdad la ha de reconocer todo hombre que piense, y en cambio, la afirmación esto es bello o cómico, significa para los otros que juzgan como una impresión estética con pretensión de validez para el que juzga, sin que otros la reconozcan igual.

Para Cohn toda la Estética se considera como una Lógica del juicio del gusto, incluyendo la ciencia normativa de valor y excluyendo todo lo psicológico.

Meumann se pregunta si la Estética es una ciencia con unidad, o si más bien se trata de investigaciones aisladas de clase diferente y completamente sin relación entre sí. Y se contesta que la Estética si ha de corresponder a su cometido ha de extenderse a cuatro diferentes puntos: a) La Estética tiene el deber de analizar psicológicamente el agrado o placer estético y explicarlo según sus condiciones internas y externas, formando lo que se llamaría la Estética psicológica; b) la Estética ha de ofrecer a la vez una teoría de la creación artística, analizada psicológicamente, estudiando sus condiciones individuales y sociales y tratando de descubrir su origen en la especie humana o sus primeros comienzos y las relaciones primitivas del arte y de la cultura del hombre; c) la Estética como ciencia objetiva ha de estudiar el arte y el sistema de las artes particulares, con las diferentes obras artísticas, sus cualidades, sus medios artísticos específicos, sus leyes, su técnica, y dentro de cada arte particular, el sistema de sus formas fundamentales; d) la investigación estética se ha de extender al campo de la cultura estética. Nuestro instinto

estético no se manifiesta sólo en crear obras de arte, sino haciendo penetrar lo estético en todo nuestro ser y trabajando para volver artística su forma exterior. Por eso dotamos a nuestro cuerpo, a nuestro traje, a nuestros instrumentos y objetos de uso, y al conjunto de nuestras condiciones externas de vida, de vestidura estética o de bella forma.

Meumann se pregunta otra vez, si no es posible una Estética filosófica, en el sentido de un sistema general de juicios y conceptos estéticos, o una metafísica de lo bello. Y se contesta: una Estética filosófica sólo será posible sobre la base de una Estética empírica.

TEODORO LIPPS O UNA ESTÉTICA DE PROYECCIÓN SENTIMENTAL

El agrado estético no se refiere sólo a la proyección sentimental, sino que establece también ciertos principios formales generales estéticos, tales como el de la unidad en la variedad, que saca de la naturaleza del alma. Y esta naturaleza anímica no es otra cosa que la regularidad de los hechos psíquicos.

La proyección sentimental es un proceso general que no se presenta sólo en el agrado estético. Por eso distingue entre la proyección sentimental práctica y la estética. La primera acompaña todas nuestras percepciones; no podemos contemplar gestos o movimientos de otro hombre, sin añadirles con el pensamiento estados internos, cuya expresión nos semejan. Estos estados internos hacen que la proyección sentimental se vuelva proyección sentimental simpática, y ésta posee una significación general: en ella radica toda simpatía moral hacia otros hombres. Pero la proyección es siempre imperfectamente simpática, porque pueden limitarla demasiadas circunstancias turbadoras. Sólo la proyección sentimental estética es completa y perfecta; sólo el arte puede proporcionarla y el hacerlo es su propio cometido.

Lipps ha mostrado por qué el arte hace posible la proyección sentimental perfecta.

Si vemos representado en un cuadro a un hombre colérico, la impresión de la cólera no se relaciona con un hombre, sino con un hombre representado. El arte tiene una clase peculiar de realidad, que experimentamos internamente y que convivimos una realidad estética. Así desaparece la impresión de la realidad común, las circunstancias accesorias turbadoras, la amenaza del colérico, y en general toda relación práctica con el hombre representado. El artista efectúa una elección entre los ademanes con que ha de representar la cólera, reproduce los rasgos capitales, los especiales para la actitud y para la mímica del colérico; deja de lado lo accesorio y con eso facilita la proyección sentimental.

No se representa en la obra de arte una cólera cualquiera, sino una cólera repleta de significación humana.

Por eso el contenido fundamental de toda proyección de sentimientos, es siempre el obrar interno, la actividad interior de nuestra propia personalidad.

El hombre y las cosas naturales son considerados como objetos de proyección sentimental, lo mismo que las impresiones espaciales y temporales, color, sonido y palabra. O las modificaciones de lo bello, lo sublime y sus especies, lo trágico, lo cómico y lo feo. Lo cómico y el humor y la cuestión de la tragedia han sido examinados desde el punto de vista de la proyección sentimental. En la Estética del espacio ha creado Lipps una Mecánica estética, señalando cómo y en qué sentido vemos las líneas como animadas de fuerzas motrices y las interpretamos mecánicamente. La satisfacción estética que experimentamos a la vista de una línea ondulante que se desarrolla con regularidad y proviene de la contemplación inmediata, sin ninguna clase de meditación sobre el hecho de que allí se dé regularidad mecánica, o las fuerzas que animan la línea ondulante, sin la menor especie de conocimiento intelectual.

Por medio de la interpretación mecánico-estética se explican numerosos engaños ópticos, al ver figuras lineales o formas arquitectónicas.

Lipps señala la diferencia entre lo bello y lo sublime. En lo bello, o bien descubro un querer y un obrar, o una potencia para ello, una fuerza, o bien un cesar de esa fuerza y una satisfacción sin trabas, la que se contrapone al querer y al obrar como logro, como algo conseguido, como algo ganado; expresa que se me da alguna cosa, que tengo, que poseo, que gozo algo.

Esta contraposición se alcanza en la significación de lo bello y lo sublime. Lo sublime se coloca en abierta oposición a lo no sublime, pero que impresiona como bello. Y dice literalmente: "La esfera de lo sublime es la de la fuerza que se ofrece y que obra; la de lo bello no sublime, como lo agraciado, lo atrayente, lo grato, acaso lo encantador, es el del logro y goce sin resistencia. La oposición se esclarece y semeja aumentar, si consideramos que la fuerza de lograr y el sentimiento de fuerza, crecen con el estorbo que se interpone en su realización. La esfera de lo sublime es sobre todo la de la lucha, aún la de la lucha en vano; la de lo bello por el contrario, la del goce tranquilo de verse uno colmado".

Semejante explicación de lo sublime consiste en una determinación psicológica.

Meumann expone las siguientes ideas: la creación del artista es por esencia actividad creadora; sólo la puede comprender en su totalidad quien por sí mismo sea capaz de crear; es una clase especial de actividad creadora: el artista no trabaja como el investigador científico, con conceptos abstractos, accesibles a fórmulas y a medios de comunicación comprensibles en general, sino que produce sus creaciones con medios intuitivos al material de un arte determinado.

Como en todo lo estético interviene siempre en la creación artística un momento puramente individual; el artista usa en su creación los medios generales de la memoria sensitiva, de la fantasía, de la reflexión, los procesos de los movimientos para dar forma con la mano o con el lenguaje, y todo esto es objeto de investigación psicológica.

Wundt ha señalado la importancia de la inspiración artística, que ilumina de repente al creador, cuando éste encuentra de repente la idea de su obra. Dessoir ha examinado especialmente el aumento, lindante con la enfermedad, de la actividad nerviosa del hombre genial. Guillermo Dilthey ha tratado de encontrar semejanza entre la imaginación poética y la locura, aportando un análisis especial de la fantasía poética. P. J. Möbius ha explicado que Schopenhauer, Nietzsche, Goethe y otros de dotes geniales, tienen disposiciones neurasténicas, defectos hereditarios y numerosos rasgos de enfermedad.

La actividad artística ha sido entendida: a) como imitación de la naturaleza; b) como actuación del instinto de juego; c) como expresión de afectos; d) como clase particular de presentar y formar.

El impulso artístico del hombre se considera pues como instinto de imitación, de juego, de expresión y de presentación.

La teoría de Freud ve en la actividad artística una descarga y una reacción de los sentimientos.

La nueva Estética, como la de Meumann, se inclina más bien por admitir que la actividad artística por sí misma consiste en presentar y formar, no en imitación, ni en juego, ni en expresión de sentimientos.

Sección Segunda

L E T R A S